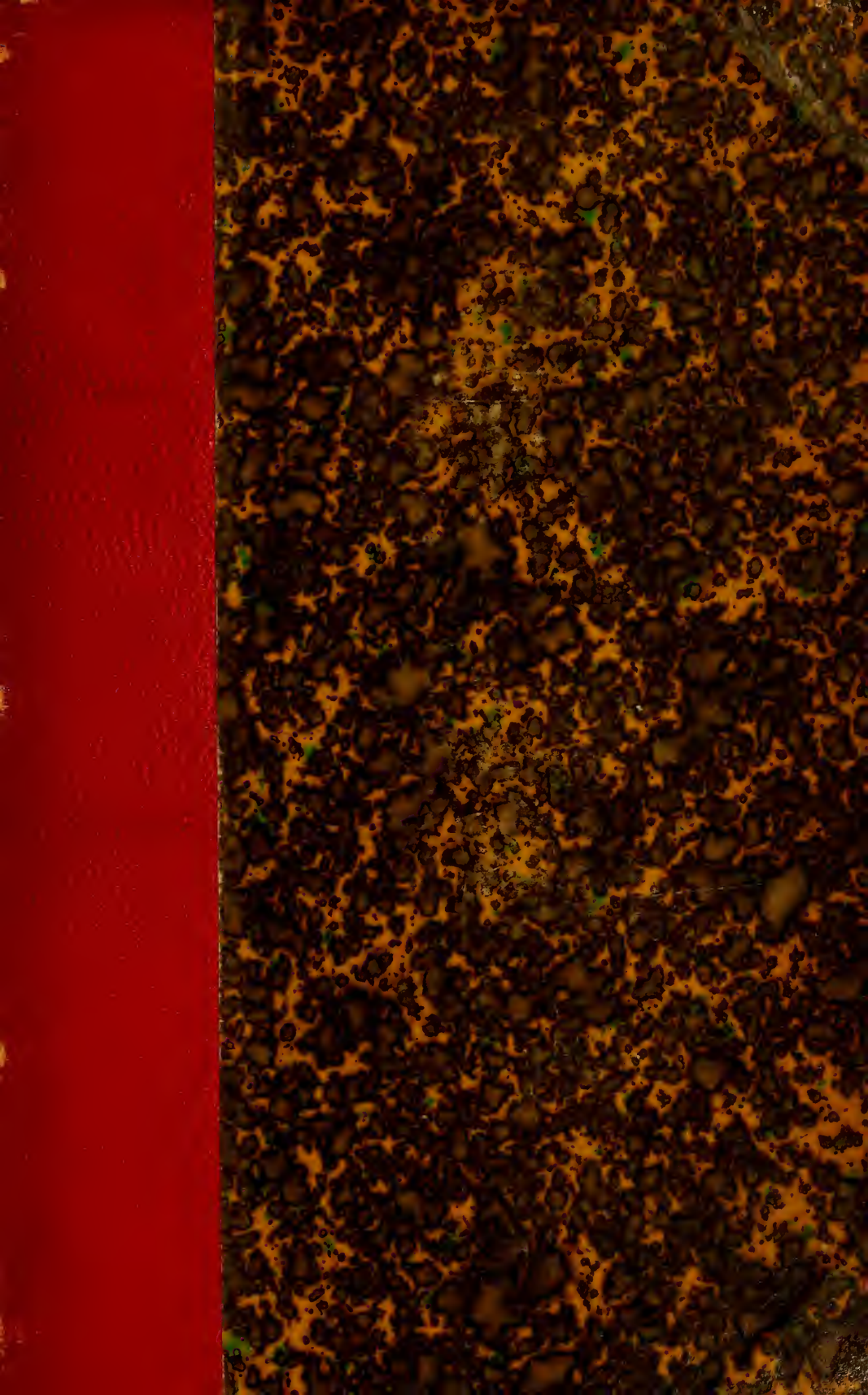
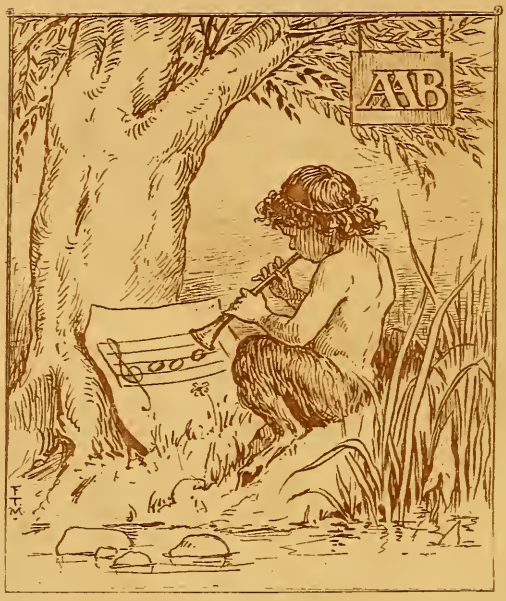




THE PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON.
THE ALLEN A. BROWN COLLECTION.
**M 370.67

MEYERBEER

NOTES ET SOUVENIRS D'UN DE SES SECRÉTAIRES

PAR

JOHANNÈS WEBER

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE, 33
1898

Tous droits réservés

LIBRAIRIE FISCHBACHER, 33, Rue de Seine, à PARIS

MÉTRONOMIE EXPÉRIMENTALE. — *Paris — Bayreuth — Munich.* — Étude sur les mouvements constatés dans quelques exécutions musicales en France et en Allemagne, par H. ALVIN et R. PRIEUR, précédée d'une lettre de M. Hermann Lévi, 1 vol. in-12 . . . . . 5,—

LA MISE EN SCÈNE DU DRAME WAGNERIEN, par ADOLPHE APPIA. In-8°, 1895. 1,50

LA MUSIQUE ET LE DRAME, *Étude d'esthétique*, par CHARLES BEAUQUIER, 1 vol. in-12 3,50

LE DRAME WAGNERIEN, par HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN. 1 vol. in-12, 1894 3,50

LA MUSIQUE ET LES ARTS PLASTIQUES, par ERNEST CLOSSON. In-12, 1896 . 1,50

TRISTAN ET ISEULT DE RICHARD WAGNER. — Étude et analyse du Drame et des Leitmotifs, par CHARLES COTARD, 1 vol. in-12 3,50

LES DRAMES MUSICAUX DE RICHARD WAGNER ET LE THÉATRE DE BAYREUTH par Henry COUTAGNE, 1 vol. in-12 3,50

DE LA CORRELATION DES SONS ET DES COULEURS EN ART, par ALBERT COZANET (*Jean d'Udine*). In-18, 1897. . . . . —,75

LA LEGENDE DE SIGURD DANS L'EDDA. — *L'Opéra d'Ernest Reyer*, par HENRI DE CURZON, 1 vol. in-12. Nouvelle édition 3,50

MUSICIENS DU TEMPS PASSÉ : *Les dernières années de Weber.* — *Mozart et le Mozartéum.* — *Méhul.* — *Hoffmann musicien*, par HENRI DE CURZON, 1 vol. in-12 3,50

CESAR FRANCK. — *Étude sur sa vie, son enseignement, son œuvre*, par GUSTAVE DERÉPAS. In-12, 1897 1,50

L'ŒUVRE LYRIQUE DE CÉSAR FRANCK, par ÉTIENNE DESTRANGES. In-12, 1896 2,—

BRISEIS, D'EMMANUEL CHABRIER. — Un chef-d'œuvre inachevé. — Étude thématique et analytique, par ÉTIENNE DESTRANGES. In-12, 1897 . . . . . —,50

FERVAAL, DE VINCENT D'INDY. — Étude thématique et analytique par ÉTIENNE DESTRANGES. In-12, 1896 . . . . . 1,—

LE RÊVE, D'ALFRED BRUNEAU. — Étude thématique et analytique de la partition par ETIENNE DESTRANGES. In-12 avec portrait, 1896 . . . . . 1,—

LE VAISSEAU FANTOME DE RICHARD WAGNER. — Étude analytique et thématique par ÉTIENNE DESTRANGES. In-12, 1897. . . . . 1,—

TANNHÆUSER, DE RICHARD WAGNER. — Étude analytique, par ÉTIENNE DESTRANGES. In-12, 1894. . . . . —,75

LES TROYENS, DE BERLIOZ. — Étude analytique, par ÉTIENNE DESTRANGES. In-12, 1897. . . . . —,75

FAVART, L'OPÉRA-COMIQUE ET LA COMÉDIE-VAUDEVILLE aux 17e et 18e siècles, par AUGUSTE FONT, 1 vol. gr. in-8 . . . . . 10,—

L'ESTHÉTIQUE DE RICHARD WAGNER. — Essais de philosophie de l'art, par J. G. FRESON, 2 vol. in-12 . . . . . 7,—

L'ARGOT MUSICAL. — *Curiosités historiques et philologiques*, par ÉMILE GOUGET, avec une introduction de Louis Gallet, 1 vol. in-12 . . . . . 5,—

LE SENTIMENT RELIGIEUX DANS L'ŒUVRE DE RICHARD WAGNER. — *Jésus de Nazareth.* — *Tétralogie.* — *Tristan et Iseult.* — *Parsifal*, par MARCEL HÉBERT, 1 vol. in-12. 3,50

Digitized by the Internet Archive in 2010 with funding from University of Ottawa

http://www.archive.org/details/meyerbeernoteset00webe

MEYERBEER

PUBLICATIONS DU MÊME AUTEUR:

Traité analytique et complet de l'art de moduler.

Petit traité élémentaire d'harmonie.

Grammaire musicale.

Les illusions musicales.

La situation musicale et l'instruction populaire en France (en français et en allemand).

La maison et les souvenirs de Jeanne d'Arc à Domremy. (Cette notice a été publiée d'abord dans le *Temps;* elle a appelé l'attention sur un sujet fort intéressant. D'autres travaux sont venus ensuite, plus détaillés et plus complets que le mien, qui ne réclame, en conséquence, que les mérites de la priorité et de l'exactitude.)

Les types des instruments de musique (*Revue et Gazette musicale de Paris,* 1879.)

Ethnographie des instruments de musique (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 1879-1880.)

Acoustique des salles de théâtre et de concert (*Renaissance musicale*, 1881.)

TRADUCTIONS:

BASLER: **Carte routière des modulations.**

PAUL LINDAU: **Richard Wagner.**

MEYERBEER

NOTES ET SOUVENIRS D'UN DE SES SECRÉTAIRES

PAR

JOHANNÈS WEBER

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE, 33
1898

Tous droits réservés

xx M.370.67
Allen A. Brown.
13. June, 1895.

PRÉFACE

Ferdinand Ries était élève de Beethoven, il se plaisait à raconter ses souvenirs du maître, et il a fini par les publier ; mais à force de les raconter, il leur a donné souvent une teinte de commérage ; il ne met jamais les torts de son propre côté, lors même qu'ils le sont aussi évidemment que dans sa gaminerie à propos de la Sonate en ut majeur op. 53.

Je n'encourrai pas le même reproche. A part trois ou quatre anecdotes que j'ai contées à l'occasion dans quelques feuilletons, et qui ont été aussitôt lues qu'oubliées, je réunis ici pour la première fois mes souvenirs sur Meyerbeer. Pendant près de dix ans, chaque fois qu'il était à Paris, j'étais chargé de sa correspondance; en même temps j'ai pu examiner minutieusement les manuscrits de ses partitions; j'ai vu particulièrement celle du Prophète. *Avant qu'elle fût envoyée à l'Opéra, j'ai pu suivre les modifications, ou plutôt les mutilations qu'elle a subies au cours des répétitions, et au grand regret de l'auteur, comme on le verra.*

Il n'a pas eu à Paris d'autre secrétaire que moi; il en avait un à Berlin; mais je doute que celui-ci fût musicien. L'essentiel

était qu'on sût également bien écrire en français et en allemand ; on verra cependant, par mon exemple, qu'il n'était pas inutile d'être versé dans la lecture des partitions.

J'ai recueilli ainsi une foule de renseignements très exacts sur Meyerbeer, sa manière de composer ses partitions manuscrites et leur mise au théâtre. Mon but est de faire mieux connaître et apprécier le maître, comme je l'ai pu connaître dans mes relations personnelles avec lui.

Les principaux ouvrages sont entre les mains de tout le monde, et chacun peut les juger ; mais, tantôt par exagération, tantôt par hostilité, il s'est formé une sorte de légende qu'on rencontre encore aujourd'hui, surtout chez des écrivains Wagnériens. On nous représente Meyerbeer comme trop préoccupé de l'effet de ses œuvres, consultant

Pierre et Paul, hésitant, tâtonnant, que sais-je? C'est absolument faux, et ce n'est jamais ainsi qu'on produit une œuvre de valeur. Meyerbeer savait parfaitement ce qu'il voulait, et il raisonnait ce qu'il faisait; il l'écrivait avec autant de spontanéité que d'autres compositeurs également célèbres.

PREMIÈRE PARTIE

I

PREMIERS DÉBUTS

Je dirai des premiers débuts de Meyerbeer quelques mots seulement, nécessaires pour la suite. Tout auteur qui écrit pour le théâtre se préoccupe du goût du public, puisque c'est à lui qu'il s'adresse. Richard Wagner ne fait pas exception ; nous savons qu'il a interrompu la composition de sa tétralogie pour écrire *Tristan* et *Iseult*, espérant ainsi se tirer des embarras pécuniaires où il se débattait. Si dans sa vie il

a eu des moments de découragement, il a eu aussi conscience de sa valeur, et la conviction que le monde lui *devait* la récompense ambitionnée. Cette conviction est clairement énoncée dans l'inscription placée au-dessus de la porte d'entrée de *Wahnfried* à Bayreuth : c'est l'explication du titre de la maison.

Un compositeur d'opéras s'enquiert des ouvrages qui ont la faveur du public ; il peut se borner à les imiter, ou il peut y mettre un élément personnel plus ou moins marqué. Instruit par l'expérience, il peut modifier sa manière d'écrire, autant en vue du succès que de la vérité dramatique ; il peut même s'égarer dans des systèmes faux, comme nous le voyons.

Meyerbeer débuta comme enfant prodige, en virtuose sur le piano ; il apprit la

composition, et dans l'école de Vogler, il se lia avec C. M. de Weber. Il se fit connaître ensuite comme pianiste et comme compositeur; il écrivit même des opéras allemands; il cherchait sa voie, et nous pouvons admettre qu'il fut séduit par *Tancredi* de Rossini, comme, dans sa jeunesse, Wagner se plut à la musique d'Auber. Meyerbeer alla donc en Italie donner plusieurs opéras tout à fait dans la manière de Rossini. Les compositeurs italiens étaient alors le plus souvent obligés d'écrire vite, et Meyerbeer me parla un jour d'un de ses ouvrages, qu'il ne mit guère plus de temps à composer qu'il n'en fallait pour l'écrire. Cette situation ne pouvait le contenter, et, doué essentiellement du talent dramatique, il porta ses yeux vers Paris. Nous en voyons la preuve dans la lettre suivante,

adressée en 1823 à Levasseur de l'Opéra, qui créa plus tard les rôles de Bertram, Marcel et Zacharie. La lettre n'est pas inédite, mais je la crois peu connue, et elle vient ici à propos.

« J'ai été bien flatté du passage de votre lettre, dans lequel vous me parlez de la bonne opinion que M. le directeur de l'Opéra français veut bien avoir de mes faibles talents.

« Vous me demandez s'il serait sans attraits pour moi de travailler pour la scène française ?

« Je vous assure que je serais bien plus glorieux de pouvoir écrire pour l'Opéra français que pour tous les théâtres italiens (sur les principaux desquels, d'ailleurs, j'ai déjà donné de mes ouvrages). Où trouver, ailleurs qu'à Paris, les moyens immenses

qu'offre l'Opéra français à un artiste qui désire écrire de la musique véritablement dramatique ? Ici, nous manquons absolument de bons poèmes d'opéra, et le public ne goûte qu'un seul genre de musique.

« A Paris, il y a d'excellents poèmes, et je sais que votre public accueille indistinctement tous les genres de musique, s'ils sont traités avec génie. Vous me demanderez peut-être pourquoi, avec cette manière de voir, je n'ai pas tâché d'écrire pour Paris ? C'est parce qu'on nous représente ici l'Opéra français comme un champ hérissé de difficultés, où il faut attendre ordinairement de longues années avant de se faire représenter, et cela fait peur. Je vous avoue aussi que j'ai été gâté peut-être sur ce point en Italie, où l'on a bien voulu jusqu'à présent me rechercher, quoique je

confesse que c'est plutôt par l'extrême indulgence du public envers moi que pour mon très petit mérite. »

Meyerbeer arriva à Paris au moment d'une révolution dans la musique théâtrale. La cause en fut Rossini, et le premier ouvrier en fut Auber. Dans ses trois premiers ouvrages, jusqu'à la *Bergère châtelaine,* Auber suivait Boïeldieu et Nicolo; puis nous le voyons imiter Rossini, et arriver ainsi à sa manière propre, connue de tout le monde. Les compositeurs sans exception, à commencer par Hérold, suivirent la même route. Dans l'opéra la réforme fut encore plus radicale, car elle s'étendit même au poème. Depuis Lully, on avait usé et abusé de l'antiquité, puis la tragédie lyrique sembla trop froide; on voulut des pièces plus mouvementées.

Des trois grands ouvrages de Spontini, *la Vestale* et *Olympie* ont des sujets pris de l'antique, et la dernière, faite d'après une tragédie inédite de Voltaire, est trop noire. *Fernand Cortez* a un sujet moderne, mais je doute qu'il pût être donné aujourd'hui tel qu'il est et sans coupures. Certes, il n'y a pas de raison pour qu'un sujet pris de l'antique ne soit pas aussi intéressant qu'un sujet moderne ; je me borne à constater le changement de goût, sans y voir un progrès réel. A en juger par les ouvrages qu'on donne aujourd'hui, ni les librettistes, ni les compositeurs ne savent encore ce que c'est qu'un bon poème d'opéra.

On date l'opéra nouveau de la *Muette de Portici* d'Auber. La liste suivante peut montrer le changement qui se fit:

1826. — *Le Siège de Corinthe* (Maometto secondo, Rossini).

1827. — *Moïse* (Mosè, Rossini).

1828. — *Le Comte Ory* (il viaggio a Reims, Rossini).

1829. — *La Muette de Portici* (Auber).

1829. — *Guillaume Tell* (Rossini).

1830. — *Le Dieu et la Bayadère* (Auber).

1831. — *Le Philtre* (Auber).

1831. — *Robert-le-Diable* (Meyerbeer).

1832. — *Le Serment* (Auber).

1833. — *Gustave III* (Auber).

1835. — *La Juive* (Halévy).

1836. — *Les Huguenots* (Meyerbeer).

II

LE SYSTÈME NOUVEAU

Il s'agit de dire en quoi consiste le changement; mais je voudrais prendre la question de plus haut : en musique, comme dans les arts du dessin, il ne peut être question de progrès, dans le sens ordinaire du mot. Il n'y aura jamais de génie plus grand que Mozart, Beethoven, Rossini ; il peut seulement y avoir un certain progrès dans le développement des moyens à employer.

Encore se trompe-t-on avec une extrême facilité, tantôt en confondant la multiplicité des moyens avec la profondeur et la force de l'expression, tantôt en jugeant simplement d'après la musique qui est à la mode. Boïeldieu, l'auteur de la *Dame Blanche*, n'a pas mieux raisonné en mettant Rossini au-dessus de Mozart. Rossini lui-même était trop bon musicien pour accepter cette appréciation.

L'alliance de la poésie et de la musique date de la naissance de la poésie; il faut donc qu'elle soit un besoin de l'art. Mais si les paroles doivent rester intelligibles, il faut que la prosodie et la déclamation soient respectées pour l'essentiel. Si l'on parlait seulement selon la prosodie, sans accentuation, on deviendrait fatigant et inintelligible. D'autre part, si la musique se bornait

à noter des accents, elle appauvrirait énormément le débit. Laissez à un acteur la liberté du mouvement de l'intonation et de l'accentuation des paroles, il trouvera une richesse d'inflexions dont la musique ne saurait approcher. Il faut donc que la musique ajoute aux paroles un élément nouveau qui leur donne une force particulière. Cet élément, c'est la mélodie expressive qui, tout en respectant la prosodie et la déclamation des paroles, leur donne le charme incomparable qui fait sa force.

Mais il peut arriver que ce charme accapare l'attention de l'auditeur et le rende indifférent pour les paroles, qui dès lors peuvent être négligées ou mal rendues. Il peut même se faire que la musique n'ait point de rapport avec les paroles, et qu'on n'en soit pas choqué. De là vient le mot qu'on

entend si souvent: «Que m'importent les paroles, j'écoute la musique.» Il y a un genre de musique qui n'a d'autre but que le charme de l'oreille. Les vocalises sont le plus souvent dans ce cas.

Je viens d'énumérer en peu de mots les causes des variations de la mélodie d'opéra; celui-ci peut prendre la devise de la ville de Paris: *Fluctuat nec mergitur*. La liaison étroite des paroles et de la musique a été souvent obtenue, lors même que la musique d'opéra n'était guère faite que pour la virtuosité des chanteurs. C'est ce que Wagner appelle la tendance naïve, qu'il attribue même à Mozart. Sur ce point, je ne suis pas de son avis. Mozart connaissait fort bien Gluck; s'il a écrit *Don Juan* autrement que ses opéras précédents, c'est parce qu'il se voyait mieux compris à Prague qu'à

Vienne, et il l'a dit. Il n'en est pas moins digne de remarque que ce sont principalement des Italiens qui ont appliqué et développé le système de Gluck: Salieri, Sacchini, Cherubini, Spontini; ces deux derniers ont avec Méhul le mieux continué l'œuvre de Gluck.

D'après Wagner, c'est *Don Juan* de Mozart où sont le mieux rendus les sentiments et les caractères des personnages. « Mozart, dit-il, était l'homme pour résoudre le problème de l'union du texte et de la musique, s'il avait trouvé le poète qu'il lui aurait fallu. » Mais il a dû donner à chaque chanteur son contingent d'airs, et le second acte (*Don Juan* n'a que deux actes) en porte particulièrement la conséquence.

Malgré cela, l'opéra de Mozart n'a jamais été goûté en Italie. Meyerbeer était allé le

voir un soir à la salle Ventadour; je ne l'avais pas encore vu, et je demandai le lendemain au maître s'il avait été satisfait. Il secoua la tête: « Ces Italiens, dit-il, ne comprennent rien à Don Juan; le plus mauvais acteur allemand le comprend mieux. » C'est que les Italiens ne s'occupaient pas du tout de comprendre et d'interpréter des personnages; ils se bornaient à chanter des morceaux qui avaient le tort de ne pas ressembler à leur musique habituelle. Le jugement de Wagner est cependant vrai; mais il est essentiel de prendre la musique dans sa liaison avec le texte italien, sinon, il est impossible d'apprécier l'œuvre à sa juste valeur. Gounod a écrit un volume sur *Don Juan*, il a mal compris les caractères des personnages: c'était un enthousiaste qui ne s'occupait pas assez des détails.

On dira : « puisque Wagner parle ainsi de Mozart, pourquoi ne s'est-il pas contenté de continuer son œuvre ? » C'est parce que Wagner avait son idée qui l'obsédait : introduire dans la musique théâtrale la symphonie de Beethoven. Peut-être aussi, si l'on en croit les paroles prononcées en 1876, à la fin de la première série des représentations de la tétralogie à Bayreuth, avait-il l'ambition de créer une œuvre purement allemande, et d'arriver ainsi à produire des drames lyriques qui ne ressemblent plus à l'opéra. L'avenir montrera s'il en est résulté une forme de l'art qui prendra sa place légitime à côté de l'opéra. En attendant, si l'on vous dit que Wagner n'a qu'une seule manière et non pas trois, comme c'est évident et comme il le déclare lui-même ; si d'autres disent qu'il a trouvé

la seule, la vraie forme de la musique dramatique, n'y prenez pas garde; tous ces gens-là ne savent ce dont ils parlent.

En Italie, la déclamation du texte maintint assez bien ses droits dans l'opéra-bouffe, comme on le voit dans la *Serva Padrona* et dans *Il Matrimonio segreto*; on peut en trouver aussi des preuves dans le *Barbier*, de Rossini; l'opéra sérieux continua à rester trop sous la dépendance des chanteurs. En France, la *Serva Pàdrona* provoqua un mouvement d'où sortit l'ancien opéra-comique de Duni, Grétry, Monsigny, Dalayrac; c'est un fait connu et avoué par Grétry lui-même. L'opéra sérieux appartenait à l'école de Gluck; c'est cette situation qui changea par la venue de Rossini, comme je l'ai dit.

La tendance à donner plus de dévelop-

pement aux morceaux de musique était naturelle; nous ne pouvons même compter comme nouveauté le procédé consistant à écrire, dans un morceau d'ensemble, les parties de chœur comme des parties instrumentales; on en peut voir un exemple dans la conclusion du final du troisième acte de *Guillaume Tell*. Ce procédé était si bien admis, que Wagner a écrit ainsi la dernière partie du final du second acte de *Tannhœuser*.

Ce qui caractérise la tendance nouvelle, c'est la prédominance de la mélodie, non pas toujours, mais souvent, au détriment des paroles. Dans l'opéra comique d'Auber, cette prédominance s'est traduite par une profusion de mélodies de danse. D'autres compositeurs ont été plus réservés. Dans l'opéra sérieux la mélodie prenait son

développement, sans astreindre sévèrement à la prosodie et à la déclamation des paroles. Alice détaille à son aise sa cavatine devant le public, pendant que Robert, pour se donner une contenance, cache sa tête dans ses mains. Au quatrième acte, un chœur nombreux chante longuement: «Arrêtons, saisissons ce guerrier téméraire!» jusqu'à ce que Robert brise son épée et se livre lui-même; on peut voir là des abus qui ne tiennent pas essentiellement au système et dont Meyerbeer n'est pas l'auteur. Adolphe Adam a défini le système nouveau, dans ce passage curieux d'un feuilleton sur *Sapho* de Gounod: «L'admiration de M. Gounod pour Gluck et les maîtres anciens, dont le premier de ses professeurs était idolâtre, lui fit concevoir sans doute la pensée de faire revivre, en le modernisant, le système

de la déclamation musicale adopté par l'auteur d'*Alceste* et d'*Orphée*. Aussi se trompe-t-on en annonçant que la musique de M. Gounod pouvait être le signal d'une révolution. Tout ce qu'elle pouvait produire, c'était une réaction, et peut-être une restauration. Nous regardons aujourd'hui comme une qualité ce que les maîtres regardaient autrefois comme un défaut. La musique pour eux existait dans les chœurs, dans les airs, dans tout ce qui préparait une situation. Mais dès que cette situation arrivait, la musique cessait pour faire place au chant déclamé. Aujourd'hui nous faisons le contraire. Quand la situation commence, nous entonnons le morceau de musique.

« C'est à peu près le premier de ces deux systèmes qu'a suivi M. Gounod. Ce qu'il a le mieux réussi, ce sont les morceaux

pour ainsi dire hors d'œuvre. Ceux où domine la situation (et la situation ne se présente pas fréquemment dans le livret)... Je n'aime pas beaucoup les systèmes et les partis pris dans les arts. Mais on doit toujours louer et encourager la tentative d'un jeune homme, qui veut se créer une manière en respectant les règles fondamentales du goût et de la pureté, sans lesquelles il n'y a pas d'art possible. M. Gounod n'est peut-être pas dans la vraie voie de la musique dramatique, mais au moins la sagesse de son style, la nature même de ses tendances prouvent avec quelle facilité il pourrait revenir à une manière plus en rapport avec nos habitudes et l'état actuel de la musique.»

Adolphe Adam dit qu'il n'aimait pas les systèmes; il ne voyait de système que lorsque l'on ne veut pas suivre les voies

battues; tout en parlant ainsi, il expose fort bien son propre système et l'oppose à celui de Gounod. Il a trouvé dans *Sapho* une tendance nouvelle. Que dirait-il s'il voyait qu'on est non seulement revenu à des idées qu'il croyait abandonnées, mais qu'au lieu de rester dans les limites modestes et rationnelles, où s'était maintenu Gounod, on les a dépassées de beaucoup pour s'égarer dans des idées pseudo-wagnériennes? Il conserverait sans doute sa manière, parce qu'entre deux ouvrages dont l'un est trop musical et l'autre ne l'est pas assez, le public choisira toujours le premier. C'est la raison de son peu de goût pour les « drames lyriques » qu'il laisse tomber les uns après les autres sans leur donner un regret.

III

LA LUTTE

Il y a soixante-dix ans que Meyerbeer est venu à Paris, il y a plus de trente ans qu'il est mort; il est donc naturel qu'on ne se souvienne pas de la lutte qu'il eut à soutenir; mais moi qui l'ai encore vu, je dois en parler pour faire comprendre sa situation.

Dès qu'il se mit à écrire de la musique italienne, on le blâma en Allemagne: C. M. de Weber lui fit des représentations amicales; ce fut bien pis quand on le vit

réussir à Paris. Le jeune Mendelssohn, ayant vu *Robert-le-Diable*, en parla dédaigneusement; Schumann a eu tort de reproduire sa diatribe dans la collection de ses articles. Wagner seul a fait de la critique; mais on voit trop l'irritation de l'artiste injustement raillé, dénigré et méconnu, contre l'artiste heureux et fêté auquel il se croit supérieur.

En Allemagne, on reprochait à Meyerbeer de n'être plus allemand; en France, on était porté à ne pas le trouver assez français. Meyerbeer se voyait en face du même monde que Berlioz.

Rossini, après *Guillaume Tell*, refusa obstinément de rien écrire pour le théâtre; nous n'avons pas à chercher pour quelles raisons. Donizetti et Bellini vinrent prendre sa succession. Berlioz avait déplu dès l'abord

par ses tendances trop descriptives, qui choquaient alors le public. Ce fut bien pis lorsqu'il prit la plume pour user de représailles. Le parti franco-italien ne lui pardonnait pas ses attaques contre les idoles du jour. J'étais alors en province, et je commençais à lire les journaux; la politique ne m'intéressant pas, je ne lisais que la partie littéraire et musicale. Je trouvais des éreintements violents et continuels de Berlioz. Par exception, il y avait un article louangeur. Au bout de deux ou trois ans, je me dis naïvement que si la musique de Berlioz était réellement aussi extravagante, on l'aurait écrasée du premier coup, et j'eus le vif désir d'en entendre, ce que je pus faire presque dès mon arrivée à Paris. Ce fut une véritable tempête quand Berlioz réussit à faire jouer *Benvenuto Cellini* à

l'Opéra. Son ami d'Ortigue a écrit un volume pour sa défense ; en tout cela, on fit preuve d'une grande ignorance; d'Ortigue de son côté, citait principalement un auteur, allemand et paraissait ne pas connaître un argument capital; c'est que Reicha, dans son *Traité de mélodie*, a emprunté ses exemples de phrases, à un nombre de mesures impaires, en partie à d'anciens auteurs italiens, et personne n'a fait un usage plus hardi et plus fréquent de ces phrases que Cherubini. Son opéra *Élisa* ou le *Mont Saint-Bernard*, par exemple, est très curieux à étudier. Mais rien n'y fit, et R. Wagner, dès la première édition d'*Opéra* et *Drame*, rendit justice au talent de Berlioz, critiqua sa tendance et le déclara irrémédiablement mort et enterré avec tout son fatras (*Wust*). Berlioz vivait encore, et

Wagner aurait dû savoir mieux que personne comment un artiste peut être méconnu; mais il finit par trouver un souverain qui changea le sort pour lui, car la tétralogie et *Tristan et Iseult* ne l'auraient certes pas fait. Berlioz n'eut pas le même bonheur. Sur la demande de la princesse de Metternich, le gouvernement impérial fit monter *Tannhaeuser* à l'Opéra; il ne fit rien pour Berlioz, et l'empereur ne vint même pas assister à une représentation des *Troyens*. Berlioz dut se borner à dire souvent qu'on jouerait sa musique après sa mort; ce qui eut lieu, mais il était mort.

Meyerbeer n'était pas homme à s'attirer les mêmes inimitiés. A une remarque qu'il avait faite, un de ses amis lui dit un jour: «Vous devriez écrire un traité d'esthétique.» Meyerbeer se mit à rire: «Quand

je ne pourrai plus composer, » répondit-il. Il n'avait nulle envie de prendre la plume, fût-ce pour sa propre défense, comme avait fait Gluck. C'était alors un tort impardonnable de nier que *Norma* et *Lucie* fussent des chefs-d'œuvre dramatiques. Les intérêts commerciaux se mirent de la partie. Rue de Richelieu, demeurait un éditeur nouveau, Schlesinger, propriétaire des ouvrages de Meyerbeer et d'Halévy; à quelques pas de là, rue Vivienne, se trouvait un éditeur ancien, Troupenas, propriétaire des œuvres de Rossini et d'Auber. Quoiqu'au fond le système de composition fût le même, il y avait une grande différence dans la mise en pratique, comme on peut le voir aisément en comparant les *Huguenots* et la *Juive* à la *Muette* et à *Guillaume Tell.* La musique de Meyerbeer devait donc être

critiquée par le parti franco-italien. Scudo appela un jour Meyerbeer «le grand maître de la décadence de l'opéra». Quand Troupenas se retira du commerce, Brandus réunit habilement les deux maisons en une seule.

Il était naturel que Meyerbeer s'informât de ce qui se disait; il tenait beaucoup à la presse. Je l'ai vu plusieurs fois, le matin du jour où il devait y avoir une première représentation d'un de ses ouvrages, recevoir une lettre de quelque journaliste n'ayant pu obtenir un billet. Meyerbeer ne disait rien, faisait un signe d'assentiment, et j'ai lieu de croire que le billet demandé fut chaque fois envoyé.

Les journaux parlaient plus ou moins explicitement de Gouin, ancien chef de bureau à la poste aux lettres, l'ami intime

de Meyerbeer. Quand le maître donnait un ouvrage nouveau, c'est Gouin qui faisait les démarches pour adoucir les récalcitrants et les rendre favorables. Cela nous importe peu, aujourd'hui que le succès des ouvrages de Meyerbeer est établi depuis longtemps. D'ailleurs, on a perfectionné l'art de signaler et de recommander au public; une œuvre nouvelle de quelque importance nous n'avons pas à nous en occuper ici; ce que nous voulons savoir, c'est comment Meyerbeer composait.

IV

MEYERBEER COMPOSANT

Il y avait autrefois à l'entrée de la rue de Richelieu, du côté du boulevard, trois hôtels situés l'un à côté de l'autre: l'hôtel de Castille, l'hôtel de Paris et l'hôtel des Princes. Le premier de ces hôtels est occupé aujourd'hui principalement par le journal le *Temps*; l'hôtel des Princes a fait place au passage du même nom; l'hôtel de Paris aussi a perdu son titre en changeant de destination. Dans cet hôtel, il y avait

un appartement que j'ai vu occupé par Meyerbeer chaque fois qu'il venait à Paris, une seule fois exceptée, où, sans doute, il n'a pu l'avoir et où il est resté peu de temps. Cet appartement paraissait lui offrir la convenance et la liberté nécessaires ; en même temps il était situé près de son éditeur, près de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Il se trouvait au fond de la cour, au premier étage, au-dessus de l'horloge. Il comprenait une entrée, au bout de laquelle il y avait la chambre à coucher située sur le côté gauche de la cour. Près de cette chambre, il y avait un petit réduit où couchait le domestique que Meyerbeer amenait toujours de Berlin. De l'entrée et de la chambre à coucher, on passait au salon à deux fenêtres, faisant face au vestibule d'entrée de l'hôtel. A côté du salon, il y avait le cabinet de travail, adossé

à l'hôtel de Castille. Le meuble principal du cabinet était un grand piano carré dont le dessus était fermé, mais Meyerbeer avait fait ôter du couvercle la partie qui se rabat; de cette manière le dessus du piano pouvait servir de table pour lire et pour écrire, et le maître pouvait à volonté promener ses doigts sur le clavier pour essayer un passage. C'est toujours devant ce piano qu'on le voyait assis, tournant le dos au mur et faisant face aux personnes qui entraient. Cependant, en composant, il n'en faisait usage que par exception, soit parce qu'il n'en avait pas besoin, soit par précaution contre quelques voisins; il n'y a guère que la rédowa du *Prophète* que je me rappelle lui avoir entendu jouer plusieurs fois quand il l'eut faite; il en paraissait très content. Selon l'usage, il ne composait les airs de

danse qu'au moment de les mettre en scène, en s'entendant avec le maître de ballet. Il n'était sans doute pas toujours aussi réservé; ainsi il a raconté devant moi qu'à Berlin, chez lui, il avait joué l'hymne final du troisième acte, et qu'une de ses filles ne put s'empêcher de lui en témoigner son admiration.

Une seule fois, je l'ai vu enflammé de l'esprit sacré. J'étais allé chez lui, le soir, pour écrire quelques lettres. Je travaillais dans sa chambre à coucher; il vint me dire le contenu des lettres, que je notai rapidement, puis, il s'en alla dans son cabinet en me disant de lui apporter les lettres quand je les aurais terminées, et contrairement à son habitude, il me recommanda d'entrer sans frapper. Au bout d'une petite heure, j'eus fini; je traversai le salon;

un des battants de la porte du cabinet était ouvert; un tapis épais étouffait le bruit de mes pas, mais il faut croire qu'en approchant du cabinet, un léger craquement du plancher trahit ma présence. Meyerbeer releva la tête, et, en m'apercevant, il me demanda ce que je lui apportais. Ses yeux étaient tout grands ouverts, brillants d'inspiration; c'était superbe, et je restais émerveillé; remarquez qu'il ne tirait pas un son du piano.

Deux jours avant la première représentation du *Prophète*, j'allai également chez lui le soir; il était assis comme d'habitude derrière son piano. « Ah! mon cher monsieur Weber, me dit-il, quand j'entrai (je traduis ses paroles littéralement, malgré leur tournure germanique), quelle différence, quand un opéra vient de la tête (il leva un doigt

vers son front) et quand on le voit sur le théâtre»! Il réfléchissait évidemment au résultat obtenu, et il n'avait pas lieu d'en être tout à fait satisfait, son *Prophète* n'étant pas tel qu'il l'avait conçu, par suite des mutilations qu'il avait dû faire au cours des répétitions; il s'agissait principalement du rôle de Jean, trop lourd pour un ténor d'opéra-comique comme Roger. Je parlerai tout à l'heure en détail, de ces mutilations; mais on peut voir déjà, que Meyerbeer composait ses œuvres avec mûre réflexion et n'abandonnait pas le moindre détail au hasard.

D'abord il examinait soigneusement les poèmes qui lui étaient soumis; j'ai eu occasion d'écrire deux lettres à ce sujet. La seconde était adressée à Goubeaux; il lui expliquait pourquoi il ne pouvait pas

accepter son texte. Ne connaissant pas du tout le libretto, je ne pouvais pas trop apprécier les motifs donnés par Meyerbeer, mais il paraissait raisonner fort bien. De telles lettres doivent exister encore.

J'ai eu sous les yeux le manuscrit du *Prophète*, avant qu'il fût envoyé à l'Opéra. J'ai pu suivre, jour par jour, le cours des répétitions et les coupures qui furent faites; j'ai pu examiner minutieusement le manuscrit, depuis la première note jusqu'à la dernière, en corrigeant les épreuves de la partition d'orchestre; j'ai vu de même l'*Étoile du Nord* et le *Pardon de Ploërmel* dans la correction des épreuves de la partition d'orchestre; j'ai pu ainsi parfaitement vérifier s'il y avait quelques tâtonnements, quelques retouches. Or, il n'en est absolument rien; à part les coupures et un air ajouté dans le

Prophète, la musique de Meyerbeer a été exécutée telle qu'il l'avait écrite, sans y changer ni une note ni un ornement.

Il se servait toujours de papier grand format à l'italienne. Son écriture était assez petite, mais rapide, très nette et très lisible. Parfois, il écrivait de deux façons un passage de la partie vocale de quelques notes, se réservant de choisir dans la suite; des fois aussi il écrivait un passage de la partie instrumentale à côté de la portée exacte, parce que la place était libre; ses petites erreurs, provenant de la rapidité du travail, étaient toujours faciles à rectifier. Quant à des corrections, ou à des retouches véritables, je n'en ai jamais aperçu la moindre trace. Il connaissait parfaitement la musique allemande, la musique italienne et la musique française. Il avait acquis à

l'école de Vogler une habileté consommée; il s'était fait très exactement le système à suivre selon les effets dramatiques et les exigences du moment. Il avait déjà écrit *Robert-le-Diable* et les *Huguenots* quand je l'ai connu; il est donc absurde de parler de la moindre hésitation ou de tâtonnements.

Sans doute, quand il composait, il notait d'abord rapidement les motifs principaux sur un brouillon, avant de les mettre en œuvre dans la partition. Il détruisait ensuite ses brouillons; j'en ai cependant un, mais qui n'a pas rapport à ses opéras. J'entrai un jour dans son cabinet pendant son absence; j'avais à parler au domestique qui y était. J'aperçus dans le panier aux rebuts une feuille de papier de musique; Meyerbeer y avait noté rapidement, sans aucun ordre, les bouts de motifs d'un double chœur sans

accompagnement, qu'il avait composé pour un mariage. J'avais copié la cantate, qui avait plusieurs morceaux, sur du papier mince, pour être envoyée à Berlin par la poste. C'était une œuvre de circonstance, qui n'a pas été publiée; il faudrait l'avoir, pour bien se reconnaître dans le brouillon que j'ai conservé pour la défense du maître.

En résumé, Meyerbeer composait ses œuvres librement, d'après son inspiration; s'il était obligé d'y faire des coupures, c'était à regret; quant aux additions, on peut voir qu'elles ne valent jamais les morceaux écrits librement et en pleine inspiration. Il n'y a d'exception que pour les airs de ballet, qui sont toujours très bons.

Sans doute, on peut remarquer des faiblesses, des parties critiquables; elles tien-

nent soit à l'inégalité de l'inspiration, soit au système suivi, et il y en a partout. Voyez, par exemple, dans *Guillaume Tell*, immédiatement après la scène de la conjuration, le mauvais duo qu'on ne chante jamais. Les passages de déclamation faibles, pauvres ou négligés abondent dans les œuvres de la troisième manière de Wagner. Et qu'est-ce, par exemple, que le fameux chant de concours des *Maîtres-chanteurs ?* C'est une mélodie, soit; mais «quelle mélodie!» dirait Wagner.

Un des amis de Meyerbeer lui dit un jour que Wagner se proposait de venir à Paris. «Oh! celui-là!» dit le maître avec un petit saut; il voulait dire qu'il ne le craignait pas. *Tannhaeuser* n'offrait pas de danger. Mais s'il était arrivé, par impossible, que *Lohengrin* eût un très grand succès à Paris,

Meyerbeer n'aurait fait aucune difficulté à supprimer tout à fait les vocalises, à modifier un peu la forme de ses morceaux, à respecter davantage la prosodie et la déclamation, sans renoncer à la prédominance de la mélodie, parce qu'il la savait conforme au goût du public; il n'en serait pas moins resté Meyerbeer.

Naturellement il était devenu méfiant. Un jour, il reçut une lettre de Glinka, qui lui avait envoyé à Berlin le manuscrit d'un opéra, *Rousslan et Ludmilla*, pour lui demander son avis. Meyerbeer me fit répondre aussitôt, qu'il se trouvait loin de Berlin, qu'il ne savait quand il y retournerait, qu'en conséquence, il avait donné ordre de renvoyer immédiatement le paquet à Glinka. La véritable raison, qu'il me dit à moi, c'est que, s'il avait eu le malheur

d'ouvrir la partition, et que, plus tard, dans une de ses œuvres, il se fût rencontré une de ces ressemblances qui sont fréquentes et inévitables, on n'aurait pas manqué de crier au plagiat.

Le jour de la répétition générale du *Prophète*, le compositeur anglais Wallace se trouvait à Paris. Il était obligé de repartir le lendemain, et il avait demandé à Meyerbeer d'assister à la répétition. Meyerbeer n'était pas disposé à y consentir, craignant que Wallace n'emportât une impression défavorable et ne la propageât avant que l'ouvrage pût être représenté en Angleterre. Cependant, le soir, quand je me trouvais avec d'autres personnes, attendant, à l'entrée des artistes, que Meyerbeer vînt nous faire passer, Wallace se présenta aussi, et, il fallut bien le laisser entrer; mais l'ex-

pression de la figure de Meyerbeer ne m'échappa pas.

Quelques jours avant la première représentation du *Prophète,* il y eut une petite alarme. Le chef d'orchestre de danse, Jullien, qui se trouvait à Londres, avait annoncé une œuvre nouvelle sur des motifs du *Prophète.* Je n'eus pas de peine à me disculper; on soupçonna un copiste d'opéra, mais l'affaire n'ayant pas de gravité, on n'y donna pas suite.

DEUXIÈME PARTIE

V

ROBERT LE DIABLE

Lorsque Véron, qui avait monté *Robert-le-Diable*, publia ses *Mémoires*, il demanda à Meyerbeer quelques anecdotes. Deux seulement me parurent avoir de l'intérêt. Quand Meyerbeer arriva à Paris, il cherchait un sujet d'opéra. Il lisait beaucoup, et avait lu, entre autres, tous les romans de Pixérécourt. Dans un dîner auquel assistait cet écrivain, aussi fécond qu'oublié, Meyerbeer, qui avait une bonne mémoire, cita les

titres de toutes ses productions. « Ah! comme ce gaillard connaît la littérature française » s'écria Pixérécourt.

Meyerbeer démentait le bruit qu'il avait dû acheter un orgue pour les représentations de *Robert*. « C'est si peu vrai, ajouta-t-il en s'adressant à moi, qu'aujourd'hui encore l'Opéra ne possède pas d'orgue, il en a un en location. » Cet orgue a sans doute été détruit lors de l'incendie du théâtre; et il ne me paraît pas probable que depuis cette époque, un directeur ait acheté un orgue, vu le temps limité que chaque directeur reste à son poste.

Je répondis à Meyerbeer que je n'avais pas entendu parler de l'orgue, mais que, d'après les on-dit, Meyerbeer avait dû avancer trente mille francs pour la mise en scène de *Robert*. Il nia, mais si faiblement

que je restai convaincu du fait. Il ne s'agissait d'ailleurs que d'une avance remboursable, et Véron, qui était homme positif, avait dû prendre ses précautions avec un compositeur nouveau qui était riche.

On sait que *Robert-le-Diable* et les *Huguenots* furent écrits comme *Guillaume Tell* et la *Muette* pour Nourrit, qui, élevé à l'école italienne, pouvait se servir habilement de son fausset pour les notes aiguës; nous avons entendu Mario en faire autant. Dans les opéras bouffes, comme le *Barbier*, il vocalisait en passant aisément d'un registre à l'autre, et le passage était presque imperceptible. Dans les opéras sérieux, il pouvait se servir de son registre de poitrine pour les effets de force. Duprez, qui remplaça Nourrit à l'Opéra, avait une manière tout autre de chanter. C'était un homme

tout d'une pièce; jamais il n'a eu le moindre doute sur sa valeur, comme chanteur. Quoiqu'il fût absolument usé, il s'étonna même qu'on l'eût laissé quitter l'Opéra. C'est précisément un gage de la parfaite sincérité de sa notice autobiographique. Il raconte comment, étant en Italie, il se trouva tout à coup avoir une grande voix dramatique, ou plutôt, comment il s'en fit une. L'usage continuel du registre de poitrine, une diction énergique, éclatante et un grand sentiment dramatique devaient fasciner le public, mais il n'était pas le ténor de Meyerbeer. De plus, Duprez avait l'ambition avouée d'imprimer à ses rôles un cachet personnel, c'est-à-dire qu'il les chantait à sa façon. Par exemple, au commencement de *Robert-le-Diable*, le chevalier normand bout d'impatience en entendant la ballade de

Raimbaud; Bertram le contient : « Y pensez-vous. » Enfin Robert s'élance sur un trait impétueux de violons : « C'en est trop. Qu'on arrête un vassal insolent, je suis Robert ! » Duprez, au contraire, s'avançant paisiblement et posant la main sur l'épaule du troubadour, disait d'un air narquois : « Est-ce tout ? » puis, toujours tranquillement, il donnait l'ordre de l'arrêter. Cette manière de dire est passée en tradition, et je ne sais si elle existe encore à l'Opéra. La tradition conserve les altérations, les falsifications introduites dans un rôle par les chanteurs ; mais elle ne peut conserver leurs qualités. Je n'ai jamais vu dire avec autant de vigueur et de vérité que par Duprez, le rôle d'Éléazar dans la *Juive*. Mais la manière dont il comprenait le rôle de Robert était évidemment un contre-sens, et Duprez

devait déplaire à Meyerbeer; il ne s'y trompa pas, car il dit que Meyerbeer ne lui fut jamais utile.

Un matin, en arrivant chez Meyerbeer, je lui dis que, d'après un journal, Duprez, qui avait quitté l'Opéra, se proposait de chanter en allemand, comme fit plus tard Roger : *Der kann nicht franzœsisch singen!* (il ne sait pas chanter en français, celui-là) me répondit Meyerbeer; la tournure de la phrase et la manière dont elle était dite montraient son aversion pour le successeur de Nourrit.

Robert-le-Diable paraît un peu délaissé; c'est un tort. Il faut un ténor solide, ayant un fausset pour les notes aiguës, et comprenant le personnage moitié ange, moitié démon. Il faut aussi un Bertram, bon chanteur et bon acteur, pour n'avoir pas

l'air d'un magot. Il y a dans l'œuvre une certaine exubérance juvénile, mais il y a des parties qu'on ne refera pas facilement, si jamais on songe à entrer en concurrence avec Meyerbeer. Telles sont : la scène de jeu du premier acte, le duo comique, tout le tableau du monastère maudit, le duo du quatrième acte et le cinquième acte.

VI

LES HUGUENOTS ET LA MUSIQUE HISTORIQUE

R. Wagner, dans *Opéra et drame*, a consacré un chapitre à la musique historique; ce qu'il dit ne s'adresse pas à Meyerbeer, mais plutôt aux écrivains, je ne puis dire aux critiques qui ont découvert ce nouveau genre de musique dans les œuvres du maître. Cela montre l'importance qu'a prise la question en Allemagne; elle en a pris aussi en France. Quand je publiai mes *Illu-*

sions musicales[1], le critique d'un des principaux journaux affirma, contrairement à moi, que la musique des *Huguenots* était spécialement appropriée à l'époque et à l'action pour lesquelles elle était faite, et un littérateur, qui fut directeur de la Comédie-Française, m'a soutenu, à moi, la même thèse. Ces gens-là ne savent pas la musique, impossible de discuter avec eux ; ils n'en tranchent pas moins les questions avec aplomb. Un compositeur se présenta un jour pour faire les articles de musique dans un journal : « Ah! non, lui dit le directeur, vous êtes trop musicien! » Ce n'était pas un wagnérien, c'était au contraire un admirateur d'Auber : c'était Théodore de Lajarte, qui m'a conté l'histoire en riant. Le directeur du journal était Granier de

[1] 1 vol. in-12. Paris, Librairie Fischbacher.

Cassagnac; son opinion est encore très accréditée parmi les gens de littérature et de finance. La plupart des lecteurs d'un journal ne sont pas musiciens ou le sont peu; il vaut mieux que le critique (!) ne le soit pas non plus: on s'entend mieux. Aussi n'ai-je pas la prétention de détruire la foi en la musique historique; mais je dois dire ce que pensait Meyerbeer et ce qu'il voulait, ce qu'il faut chercher dans ses partitions et ce qu'il n'y faut pas chercher.

Si Meyerbeer a fait de la musique historique dans les *Huguenots*, en a-t-il fait dans toutes ses partitions? Il embrasserait ainsi un intervalle de plusieurs siècles. L'action de *Robert-le-Diable* se passe en plein moyen âge; les *Huguenots* en 1572; le *Prophète* en 1536; l'*Africaine* en 1498; *Struensée* en 1772; l'*Étoile du Nord* en 1700 environ; l'époque

du *Pardon de Ploërmel* est indéterminée. Tenons-nous-en aux *Huguenots*.

Au premier acte, il y a des jeunes gens qui boivent et s'amusent; ce sont évidemment des catholiques de 1572; le page l'est aussi. Au second acte, il y a une reine connue comme très légère; aussi s'en donne-t-elle en vocalises à cœur-joie, et l'on chante continuellement cette scène au Conservatoire, sans se douter qu'elle caractérise le XVI^e^ siècle. Au troisième acte, il y a un peuple et un veilleur de nuit tout à fait parisien de 1572; je ne sais si le duo de Valentine et de Marcel est bien de cette époque, mais le septuor du duel met bien en présence des catholiques et des protestants de cette époque néfaste. La musique de noce date bien d'il y a trois siècles. Le quatrième acte a toujours été considéré

comme une création des plus étonnantes de Meyerbeer, si bien qu'il disait : « Je n'ai pourtant pas composé rien que le quatrième acte des *Huguenots!* » Voilà une conjuration de catholiques contre les protestants de 1572. Remarquez que les moines bénissent les armes et chantent : « glaives pieux, saintes épées », en répétant une succession de deux accords parfaits de *la bémol* et de *mi*. Les gens superficiels diront que Meyerbeer a un peu abusé de cette succession par tierce majeure dans *Robert-le-Diable* et les *Huguenots*; mais non : cette succession peint merveilleusement le fanatisme des moines en 1572, et l'on sent dès lors que les protestants sont perdus. Et le prodigieux ensemble avec le roulement de timbales que Schumann appelait « une *Marseillaise* retapée! » Quel blasphème et quel anachronisme! Le

duo d'amour ne saurait être méconnu; il accuse bien la date de 1572; il y a une jeune femme catholique et un jeune protestant qui chantent leur amour et leur détresse, la nuit de la Saint-Barthélemy, pendant qu'on assassine les protestants et qu'on jette leurs cadavres à la Seine. Si ce n'était pas la Saint-Barthélemy, Meyerbeer n'aurait jamais pu trouver les accents qui font l'admiration du monde. Un mot seulement sur le dernier acte: le chœur des assassins commence par quatre mesures en *la mineur* et *ut majeur*, qui ne paraissent pas trop dangereuses. Mais voilà tout à coup une modulation en *ré majeur* avec retour en *la mineur;* je ne connais pas d'autre exemple de ce genre, mais l'audace avec laquelle Meyerbeer affronte le triton est un trait de génie; elle peint bien la férocité des catho-

liques parisiens de 1572, croyant faire œuvre pie en tuant des gens qui ne croient pas au pape.

Puis Meyerbeer y a mis un choral, un choral fameux, celui que composa Luther en 1521, en allant à la diète de Worms, quand il dit: «S'il y avait dans la ville autant de diables que de tuiles sur les toits, j'irai!» Il faut se méfier des légendes, elles s'accréditent avec une facilité singulière. Richard Cœur-de-Lion, retenu prisonnier, fut mis en liberté contre le payement d'une forte rançon. Un romancier imagina de le faire délivrer par un troubadour; on fit un opéra-comique sur ce sujet, l'opéra-comique devint célèbre, et Blondel aussi, quoiqu'il n'eût pas plus existé que Guillaume Tell. La légende du choral de Luther n'est pas beaucoup plus vraie.

D'abord les protestants n'ont pas inventé les chorals, ils les ont pris parce qu'il leur fallait des mélodies simples, qui pussent être chantées par toute une assemblée de fidèles. Il n'y a donc pas de raison pour qu'un choral représente un protestant plutôt qu'un catholique. Puis il y a des chorals qui sont des mélodies arrangées; il y en a qui s'appliquaient primitivement à des paroles profanes; j'en sais un des plus connus, écrit dans la tonalité ancienne et qui s'appliquait à une chanson d'amour. En ce temps-là, le sacré et le profane n'étaient pas séparés; ils ne le sont pas encore très bien aujourd'hui, et ils ne sauraient l'être. Puis, il est rare qu'on entende exécuter les chorals, sans altération; la plus ordinaire consiste à ajouter une note de liaison dans toutes les phrases où il y a un intervalle de

tierce. J. S. Bach a donné les chorals sous cette forme. Enfin le choral des *Huguenots* n'est pas de Luther et ce n'était pas primitivement un choral; on a retrouvé le manuscrit original, sur lequel Luther a écrit de sa main: «Mon bon ami Jean Walther, compositeur à Torgau, m'a dédié ceci, 1530». C'est une composition à quatre voix, dont on a pris la partie supérieure en la simplifiant pour en faire un choral. Le morceau est reproduit dans la *Musique sacrée, dans l'Église réformée de France,* par Daniel Courtois, pasteur (in-octavo, Paris, 1888, chez Fischbacher).

On a accusé Meyerbeer d'avoir gâté, dénaturé (*verhunzt*) le choral des *Huguenots*, parce qu'il y a fait un léger changement; il ne faut pas trop lui en vouloir, puisque ce choral lui-même est une *Verhunzung*. Par

la manière dont il est amené au premier acte, il est probable, d'ailleurs, que l'idée de l'employer était primitivement due à Scribe, qui suivait la légende.

Nous n'en avons pas fini ; il y a quelques années, lors d'une reprise des *Huguenots*, les journaux annoncèrent que la scène de la conjuration devait être chantée par Catherine de Médicis, et qu'elle serait chantée ainsi. Cependant il n'en fut rien; cette nouvelle m'étonna.

Il y a déjà deux rôles de femme très importants, ceux de Valentine et de Marguerite; pour y ajouter un rôle de contralto ou de mezzo-soprano, il aurait fallu lui donner un grand relief, et Catherine aurait dû dominer dans la scène de la conjuration. Il en serait résulté un air digne du personnage et accompagné par le chœur. Or

Théodore de Lajarte, dans son catalogue de la bibliothèque de l'Opéra, donne une liste de morceaux supprimés dans la partition, et nous voyons que jamais il n'a été question d'y introduire Catherine de Médicis. La scène de la conjuration, telle qu'elle est écrite pour baryton et chœur, est très belle, faite avec tout le génie et la verve de Meyerbeer; il n'y a pas la moindre trace d'une retouche, et elle doit être chantée comme elle l'a toujours été; il ne saurait être question de la confier à une femme.

Je me demande comment l'annonce erronée a surgi. Les directeurs de l'Opéra ne sont pas souvent musiciens. J'imagine qu'un directeur, pour piquer la curiosité du public, eut l'idée de cette innovation; il en parla devant quelque journaliste, et avec l'avidité et l'empressement qui caracté-

risent le journalisme aujourd'hui, celui-ci se hâta d'annoncer que la chose serait faite. Plus tard, on dit qu'elle avait été faite, ou, si on ne l'a pas dit, c'est peut-être de ma faute. Il n'y a pas six mois, on m'a questionné sur ce sujet de la part d'un journal. J'aurais pu répondre par l'affirmative; c'eût été un petit tour à jouer aux maniaques de la musique historique; je répondis que l'idée d'introduire Catherine de Médicis était détestable, et que si jamais quelqu'un l'avait eue, on s'était empressé de l'abandonner.

Au reste, les amateurs de musique historique ne sont pas difficiles. Rossini a écrit, en guise d'ouverture pour *Guillaume Tell*, quatre morceaux très beaux, mais n'ayant pas plus de rapport avec l'opéra que n'en ont ses autres ouvertures. Cependant, on a vu dans le troisième morceau un ranz des

vaches. Ça ne lui ressemble pas du tout. Dans mon enfance, j'entendais tous les matins, pendant la belle saison, le garde-vaches de l'endroit appeler les bêtes au troupeau, en jouant dans les rues un véritable ranz des vaches, sur un véritable cor des Alpes. Je l'ai vu et entendu assez souvent pour en avoir gardé le souvenir. Ce n'était pas en Suisse, c'était dans le département du Bas-Rhin, en belle plaine, au temps où je ne connaissais les montagnes que par ouï-dire, comme les châtelains et les châtelaines dont les livres, écrits pour la jeunesse, me racontaient les aventures. D'ailleurs, il ne suffit pas d'un ranz des vaches, d'une chanson, d'une tyrolienne, d'un air de danse pour donner la couleur locale à tout un opéra.

La couleur locale! encore un mot fami-

lier aux personnes qui veulent parler musique sans en rien savoir. Qu'est-ce que la couleur locale? Cette expression comprend-elle l'indication du lieu et du temps où se passe une action? La peinture elle-même ne peut les marquer que par les accessoires : la couleur de la peau, les vêtements, l'habitation, le paysage, les effets de lumière, mais jamais par l'expression des traits des personnages ni par leur mimique; encore l'accessoire peut-il devenir le principal, comme dans les tableaux de paysage où les personnages sont tout à fait secondaires; mais la musique doit donner essentiellement l'expression des sentiments humains. N'en déplaise à Jean-Jacques Rousseau, la musique ne peut pas peindre le repos; la meilleure manière de le peindre serait de le garder soi-même. Mais la

musique peut exprimer le sentiment de calme, de bien-être que fait éprouver une tranquillité parfaite. L'accessoire peut devenir le principal dans les morceaux de musique descriptive, mais on sait que c'est un genre inférieur et de valeur contestable.

Il y a aussi un rapport entre le dessin et le rythme des mélodies et les mouvements mimiques. Sur ce terrain, la musique expressive et la musique pittoresque se rencontrent, et la musique de ballet est basée sur ce fait. Mendelssohn et Berlioz ont écrit des morceaux remarquables par la clarté avec laquelle on en voit la mise en scène mimique. On ne s'est pas encore occupé d'étudier spécialement cette analogie entre la musique et la mimique, et en général l'influence physiologique de la musique sur l'homme bien portant. On a

écrit assez et depuis longtemps sur l'influence de la musique dans les cas de maladies; il est cependant impossible d'en déduire des règles générales. Les médecins écrivent volontiers sur la musique, mais le côté physiologique normal de cet art semble leur échapper. Ils sont en général faibles musiciens, et ne se doutent pas que, pour raisonner avec profit sur cet art, il faut le connaître à fond et y avoir réfléchi beaucoup.

La revue la *Voix parlée et chantée*, de M. le docteur Chervin, qui est dans sa huitième année d'existence, a publié un certain nombre d'articles touchant à la musique et écrits par des médecins; les musiciens n'en peuvent rien tirer.

La musique peut aussi imiter des bruits; un coup de grosse caisse peut représenter

un coup de canon, mais tous les coups de grosse caisse ne représentent pas des coups de canon. Un intervalle de tierce, dit par une clarinette, peut rappeler le chant du coucou ; le même intervalle peut se présenter cent fois dans une partie de clarinette sans qu'il soit question de coucou. Wagner dans l'Incantation du feu de la *Valkyrie* a figuré pour l'oreille le vacillement et le pétillement des flammes d'un bûcher ; c'est fort curieux. Je crains, cependant, que cette imitation ne soit une amusette qui occupe l'attention de l'auteur au détriment du drame.

En résumé, la musique symphonique ne saurait déterminer l'époque, et on ne le lui demande pas. La musique vocale, lorsqu'elle est liée aux paroles se conforme à celles-ci. Par exemple, Rossini, dans l'air

Largo al factotum della città, a très bien représenté un barbier italien, sinon du XVIII[e] siècle, du moins d'aujourd'hui: vif, pétulant, suffisant, intrigant, toujours gai et amusant; si on supprimait les paroles, le tableau perdrait considérablement de son effet.

Si Meyerbeer n'a nullement songé à faire de la musique historique non plus que Gluck, Mozart, Weber, Rossini et d'autres maîtres, parce qu'ils savaient que c'est impossible, il avait une aversion évidente pour les pièces où les personnages ne sont que des «victimes à situations»; il lui fallait des personnages vivants et bien caractérisés. Dans *Robert-le-Diable*, il y a Bertram et Robert; je pourrais ajouter Raimbaud et Alice. Dans les *Huguenots*, il y a Marcel, Raoul, de Nevers, Saint-Bris,

Valentine; nous pourrions faire les mêmes remarques sur d'autres ouvrages dont j'aurai à parler dans la suite. C'est à caractériser ces personnages, à exprimer leurs sentiments et leurs passions que s'occupait Meyerbeer, sans se soucier si l'action se passait au XIV^e^ siècle ou au XVIII^e^. Par exemple, au cinquième acte de *Robert-le-Diable*, il y a une scène d'église; Meyerbeer n'a cherché ni à faire du plain-chant ni à imiter la musique catholique quelle qu'elle soit; il a écrit une musique simple, calme, d'une onction religieuse, se rapprochant du choral et contrastant avec l'agitation de Robert. Celui-ci revient aussitôt aux nobles et purs sentiments qu'il tient de sa mère. « Si je pouvais prier, dit-il, avec un accent très bien senti ! » La scène m'a toujours paru très belle, très

dramatique, très bien faite, quoique la chronologie historique n'ait rien à y voir.

Dans mon jeune âge, on donnait au théâtre de Strasbourg *Roméo et Juliette* (*i Montecchi ed i Capuletti*) de Bellini avec texte allemand; un de mes camarades me montra un article de journal sur l'opéra que nous étions allés voir. Le rédacteur critiquait la musique, parce qu'elle manquait de couleur locale; mon camarade trouvait l'article fort bien; je n'étais pas de son avis: la musique de Bellini m'avait plu, et «pas de couleur locale» ne me disait rien. Je comprends aujourd'hui que si le journaliste avait eu une idée claire, rien n'eût été plus facile que de l'énoncer clairement et simplement. Mais il n'avait qu'une idée vague et il ne pouvait parler que vague-

ment. C'est toujours la même chose : la couleur locale et la musique historique flottent dans la nuit où tous les chats sont gris.

VII

LE PROPHÈTE

De tous les opéras de Meyerbeer, le *Prophète* est celui qu'il a écrit avec le plus de liberté. Dans *Robert-le-Diable* et les *Huguenots*, il était obligé de se conformer à l'usage de mettre un rôle de femme à vocalises à côté d'un rôle dramatique. Dans l'*Étoile du Nord* et le *Pardon de Ploërmel*, il avait en vue des virtuoses de la vocalisation; je ne parle pas de l'*Africaine*, parce qu'il n'a pu y mettre la dernière main. Quand il écrivit

le *Prophète*, il y avait à l'Opéra Duprez, pour lequel nous connaissons ses sentiments, et Mme Stoltz, qui avait une voix de mezzo-soprano, mais dont la façon de chanter ne pouvait lui convenir, et qui probablement ne se serait pas souciée de jouer un rôle de vieille femme. Aussi, attendit-il treize années avant de se décider à donner le *Prophète*; les journaux le montraient tenant en cage le *Prophète* et l'*Africaine*; en fin de compte il dut accepter un ténor d'opéra-comique pour le premier rôle du *Prophète*. On a vu plus haut le regret qu'il m'exprima, avant la représentation, sur l'insuffisance du résultat obtenu. Il s'agit de le faire comprendre le mieux possible.

Il y a trois rôles principaux: Jean, Fidès et Bertha. Celui de la mère du Prophète est seul resté intact. Le rôle de Bertha était

rempli par Mme Castellan, engagée expressément à cet effet. C'était une chanteuse correcte, mais à la voix blanche, sans chaleur ni passion. Elle demanda, dès le début, à commencer par un air; c'était un non-sens; les airs arrivent motivés par l'action; mais une cantatrice débutant par un air, sans autre raison que de chanter un air, c'est un vieux procédé italien, hors de saison. Meyerbeer, malgré lui, écrivit deux airs. Mme Castellan choisit le plus brillant; le maître préférait l'autre, il le trouvait mieux dans le style de l'opéra; à mon avis il débutait comme une cavatine de Bellini et manquait de caractère. Tout ce que Meyerbeer put faire, ce fut de défendre qu'on insérât l'air chanté dans la partition d'orchestre et dans la partition piano et chant; aussi ne fut-il pas mis, il fut publié

à part. En cela, Meyerbeer s'est montré plus scrupuleux que Gounod, qui laissa mettre dans son *Roméo et Juliette* une valse banale ajoutée sur la demande de Madame Carvalho. Voilà Juliette roucoulant à la façon d'une Philine d'opéra-comique; mais les chanteuses s'en moquent bien.

Meyerbeer m'avait envoyé chez Roger pour l'accompagner au piano dans l'étude de son rôle. Jean ne paraît qu'au second acte; cet acte passa sans encombre; mais au troisième acte commença le massacre. Mme Roger assistait invariablement aux séances, elle n'était ni artiste, ni musicienne; elle entourait son mari d'une sollicitude maternelle incessante, souffrant difficilement la contradiction. Roger avait chanté beaucoup au second acte; Mme Roger trouva qu'au troisième acte il devait chanter peu.

Certes le rôle, tel qu'il est écrit, était trop lourd pour Roger. En général, le répertoire de l'Opéra se trouva être un peu au-dessus de ses forces. Il était ténor d'opéra-comique ou de demi-caractère et non pas fort ténor. Avec lui, les effets de douceur et de charme ressortaient particulièrement, mais non pas les effets de vigueur et de puissance. Ainsi que Meyerbeer l'avait remarqué, il avait une tendance à retenir le mouvement pour mieux émettre les sons quand il voulait donner de la force. Le procédé de Mme Roger de mutiler un rôle quand on n'en connaît que le commencement et rien encore, du reste, n'en semblera pas moins trop autoritaire.

Il y avait au troisième acte un air de Jean très original et très expressif. A peine fut-il essayé, que Mme Roger trouva qu'il était de trop et qu'il fallait le supprimer. Roger

ne voulut pas d'abord, l'air lui plaisait, mais la résistance n'était pas possible, et le lendemain, il me dit que l'air était supprimé. J'en témoignai mes regrets à Meyerbeer ; il haussa l'épaule: je l'emploierai ailleurs, dit-il. Il ne l'a pas employé, l'air était absolument fait pour la situation et ne pouvait guère s'en détacher. Prenez donc le duo du quatrième acte des *Huguenots* et voyez s'il fait autant d'effet dans n'importe quelle autre situation. Le chœur de la Révolte devait se chanter en présence de Jean, qui devait tenir tête à l'orage ; on lui en évita la peine par un changement de décor ; la prière est dans la partition, mais la suppression facultative en est indiquée, et elle n'a jamais été chantée. De cette façon, il ne reste guère à Jean, au troisième acte, à chanter que l'hymne final, où le

ténor alterne avec le chœur. Au quatrième acte, le *Prophète* n'a à chanter que dans la scène de l'exorcisme.

Il résulte de là que le *Prophète* n'est pas du tout ce qu'il devrait être. Au second acte, nous voyons le cabaretier, exaspéré d'une injustice, se mettre avec les anabaptistes pour se venger. Au troisième acte, il a bien un moment d'hésitation à cause des cruautés commises par ses compagnons, mais il reprend vite son rôle devant Oberthal; il se croit réellement investi d'une mission divine pour châtier les exactions des nobles, pour défendre et venger le pauvre et l'innocent. Il y a en lui du Karl Moor,[1] et nous devions le voir comme chef politique, en même temps que comme ministre du ciel.

[1] Voir les *Brigands* de Schiller.

Son air, la Révolte, la Prière, avec la suite, devaient nous le montrer dans ce double rôle. Cela est indiqué si l'on veut, mais ça ne suffit pas du tout, et quand à l'acte suivant, Jean se dit : « Oui, je suis le fils de Dieu », on n'en voit pas la raison. Meyerbeer a voulu faire un prophète grand, énergique, convaincu de sa mission divine, et que la foule croit être venu sur terre sans être né d'une femme ; en définitive, il n'a pu avoir au théâtre qu'un prophète aimable et bon enfant. « Quelle différence ! », — s'est-il écrié avec raison.

Le *Prophète* tel qu'il l'avait compris n'était donc pas celui qu'il voyait sur la scène. Le rôle de Fidès était parfaitement bien rendu, le rôle de Bertha n'était rendu ni bien ni mal, et il était secondaire ; le reste de l'interprétation était très bon. Levasseur,

qui avait déjà quitté le théâtre, était rentré exprès pour créer le petit rôle de Zacharie. Le mécontentement de Meyerbeer ne pouvait donc se rapporter qu'au rôle de Jean. Il est vrai que Roger était aimé du public ; sa voix et sa personne avaient beaucoup de charme. Meyerbeer fut fort surpris de ce que des gens trouvaient qu'il aurait dû confier le rôle de Jean à Gueymard. Ce chanteur avait certainement mieux la voix de fort ténor, mais il était alors très inexpérimenté et remplissait le rôle de Jonas.

Je passe sous silence quelques petites coupures; il y en a une aussi, indiquée dans le duo de Fidès et de Bertha, qui n'offre pas d'inconvénient. Au quatrième acte, on devait choisir les épouses du nouveau roi-prophète. Rapetissé comme il est, ce n'est plus la peine. Le chœur des mères et celui

des jeunes filles, qui ont été supprimés, furent exécutés dans un des concerts du Conservatoire sans grand effet, ce qui ne prouve rien. Au commencement du cinquième acte, la bacchanale, qui était excellente, a été mutilée de telle façon qu'elle n'est guère reconnaissable. C'était sans doute pour ménager le corps de ballet; je n'y vois pas d'autres raisons. A la fin du trio, Bertha devait mourir avec accompagnement de saxophone. On abrégea; «c'est bien ennuyeux cette mort», me disait Meyerbeer. Enfin, un matin il m'annonça que la scène était supprimée. Bertha se donne un coup de poignard, tombe dans la coulisse, et tout est dit; le saxophone disparut. «Je sais maintenant, ajouta Meyerbeer, comment il faut traiter ses instruments : avec un bon fondement de cuivre. »

Il avait vu juste. Le saxophone forme la transition des instruments en bois aux instruments en cuivre, comme on dit vulgairement. Dans toute musique d'infanterie réglementaire, il y a un double quatuor de saxophones, on en trouve aussi dans les musiques civiles, il y en a même dans les fanfares. Dans les concours, on est obligé de classer à part les fanfares qui ont un ou plusieurs saxophones. Meyerbeer avait fort bien compris que le meilleur accompagnement pour un solo de saxophone est une harmonie d'instruments à embouchure de trompette. Cette fois-ci, je ne dis pas instruments en cuivre, parce que le saxophone est en cuivre aussi, à cause de la forme de son tube. Tout apprenti de facteur instrumental doit savoir aujourd'hui que le cuivre est indifférent au timbre. Si certains instru-

ments se font toujours en cuivre, c'est à cause des contours qu'exige le tube par sa longueur. Il est bon de le répéter, mais il y a cinquante ans, tout le monde l'ignorait, les savants de l'Institut comme les profanes.

Meyerbeer avait composé pour le *Prophète* une ouverture tout à fait symphonique sur des motifs de l'opéra; on l'essaya dans les dernières répétitions, puis on l'écarta comme trop purement symphonique; elle fut remplacée par un prélude anodin de quelques mesures. Pasdeloup la fit entendre dans trois concerts, avec des coupures. L'arrangement pour le piano en a été publié; on a fait faire cet arrangement par un pianiste virtuose, Valentin Alkan, qui a triplé et quadruplé le chant, de manière que c'est un morceau très difficile, mais ni un arrangement ni un véritable morceau

de piano. La transcription à quatre mains est plus abordable.

Un petit exemple, de ce que Meyerbeer n'avait pas toujours assez égard aux paroles: il y a au second acte une scène où Bertha, restée un instant seule, chante une période mélodique, dont voici le texte imprimé :

Ah! d'effroi je tremble encore,
Au trépas viens m'arracher;
Dieu puissant, toi que j'implore,
A leurs yeux viens me cacher.

Ces paroles ne sont pas celles sur lesquelles la mélodie a été faite. Avant de donner son poème à l'impression, Scribe le retouchait, Meyerbeer le prenait ensuite, et lorsque cela lui convenait, il mettait les paroles à la place de celles sur lesquelles il

avait composé la musique. Or, les vers qui se trouvaient sous la mélodie citée, et dont le commencement surtout y convient mieux, étaient ceux-ci ; j'en ai gardé la mémoire :

Il faut donc, quand je l'adore,
Et me taire et me cacher;
Dieu puissant toi que j'implore,
A leurs mains viens m'arracher!

Meyerbeer vendit à Brandus la partition trente mille francs; c'est le prix qu'il avait fait payer les *Huguenots*. Les deux tiers de cette somme étaient pour le compositeur, l'autre tiers pour le librettiste. Le brouillon de l'acte fut fait par son ami Crémieux, et je le copiai. En outre, Meyerbeer vendit à Brandus quatre mille francs le droit de publier la partition avec les paroles alle-

mandes. Cette fois, je rédigeai l'acte moi-même, ce qui n'était pas difficile.

Dans le quatuor des anabaptistes, au quatrième acte, il y a une succession de quintes que j'avais vue dès l'abord; je la fis remarquer à Meyerbeer. « Oui, me dit-il, nous verrons l'effet que ça fera. » Les quintes passèrent dans la copie des parties, elles y sont très probablement encore, et ne choquent pas plus le public que les quintes dans le final du deuxième acte de *Robert-le-Diable*. La même succession de quintes peut se voir aujourd'hui dans le morceau gravé séparément, n° 19 *bis*; elle se trouvait aussi dans le manuscrit de la partition pour piano et chant; mais quand une épreuve de cette partition fut mise sous les yeux de Meyerbeer, il eut des scrupules. Il vint me montrer le passage des quintes, en me disant:

« Voyez ce que le graveur m'a fait. » J'aurais pu lui répondre : ce n'est pas le graveur qui a fait les quintes, elles sont dans votre manuscrit ; vous le savez bien, je vous les ai montrées. Mais assez habitué à ses petites lubies, je ne voulais pas lui donner un démenti.

Un air devait être essayé dans deux tons différents. On fit faire la transposition au bureau de copie de l'Opéra. Le malheureux copiste s'embarrassa dans les accidents, et Meyerbeer me demanda de refaire le travail ; je ne m'en souciais pas, mais je ne pouvais refuser.

Quand plus tard nous réglions notre compte, Meyerbeer voulut me payer le travail comme une simple copie ; je lui fis remarquer que c'était une transposition. « Mais, me dit-il, tout étonné, je ne vous

ferai pas l'injure de croire que ça vous coûte plus de peine qu'une copie!» Sans doute, et je n'insistai pas; il s'agissait d'une somme minime; mais si l'on voulait appliquer le même raisonnement à toute espèce de *copie*, les journalistes et les romanciers n'y trouveraient pas leur compte.

Pour la partition d'orchestre, on tira cinq épreuves; j'en corrigeai trois; la quatrième fut envoyée à Meyerbeer, puis on tira une cinquième, pour vérifier si les indications de Meyerbeer avaient été faites. La quatrième m'est restée; naturellement il ne saurait y être question de fautes; ce qu'elle offre de plus curieux, c'est que Meyerbeer, à un endroit où il s'était arrêté dans la lecture, au lieu de faire une simple marque, avait écrit en toutes lettres : «C'est ici que je suis resté.» Pour l'*Étoile du Nord* et le

Pardon de Ploërmel, on se contenta de trois épreuves; j'en corrigeai deux, la troisième fut envoyée à Meyerbeer; ce fut tout et c'est suffisant, avec un manuscrit clair et un graveur soigneux. Quant au correcteur, il lui faut d'abord collationner très exactement l'épreuve avec le manuscrit, signe par signe, note par note; puis il lui faut relire chaque page de l'épreuve dans son ensemble, il faut l'exécuter mentalement, comme ferait un compositeur ou un chef d'orchestre, pour se rendre compte de l'œuvre. Cette lecture est la partie la plus intéressante du travail.

L'histoire eut un épilogue burlesque. Trois jours après la première représentation, j'étais, comme d'habitude, assis dans la chambre à coucher de Meyerbeer, lorsque je le vis entrer riant de tout son cœur. Une

personne qui venait de sortir lui avait conté que le lendemain de la représentation on avait rencontré Castil Blaze. On lui avait demandé son avis, et il avait beaucoup critiqué l'œuvre nouvelle. « Vous la trouvez donc bien mauvaise? » lui demanda-t-on. « Non pas, répondit-il, mais il prend ma place! » Cette réponse semblera une énormité aux personnes qui n'ont pas connu Castil Blaze; celles qui l'ont connu l'y reverront tout entier. Je reviendrai tout à l'heure sur ce sujet.

VIII

L'ÉTOILE DU NORD ET LE PARDON DE PLOËRMEL

Pour le *Prophète*, Meyerbeer avait fait commencer les copies des parties chez lui, avant que tout fût bien réglé. Les directeurs, paraît-il, n'ont pas fait de difficultés pour le patinage, mais Meyerbeer dut prendre lui-même les renseignements pour le soleil du troisième acte. C'est moi qui fis la démarche; je trouvai un pauvre homme dans une petite chambre, tout en haut d'une vieille maison de Paris. Je lui demandai le

plus juste prix auquel il pourrait fournir le fameux soleil. La veille encore de la première représentation, un des directeurs se permit une expression malsonnante, qui fut rapportée à Meyerbeer, et dont il fut justement blessé. Le directeur dut, le soir même, venir chez le maître pour s'excuser. Le succès de l'œuvre dédommagea Meyerbeer des ennuis qu'il avait eus tout le long des répétitions.

Pour l'*Étoile du Nord*, il en fut tout autrement; tout se passa au théâtre, et je n'eus absolument à prendre aucune notice des répétitions. C'est que, cette fois-ci, Meyerbeer avait un ensemble d'interprètes qu'on ne rencontrera peut-être plus. C'était d'abord Battaille, excellent dans le rôle de Pierre, puis Mocker, un maître, très bon dans tous ses rôles; quand il fut

professeur au Conservatoire, les classes d'opéra-comique offraient toujours quelques élèves remarquables; quand Mocker dut donner sa démission pour question d'âge, elles tombèrent dans la médiocrité. Hermann Léon avait la diction commune, mais il était fort bien dans le rôle de Gritzenko. Seulement on n'a pas compris pourquoi ce cosaque prononçait toujours le français à la façon d'un paysan des bords du Rhin. M^lle^ Caroline Duprez (M^me^ Van den Heuvel) était une cantatrice de grand style, de méthode parfaite, trop tôt enlevée à l'art. Jourdan et M^lle^ Lefebvre étaient irréprochables dans les rôles de Georges et de Prascovia. Les rôles des deux vivandières sont courts, mais ils sont amusants, et ils étaient parfaitement bien tenus par M^lles^ Lemercier et Decroix. La

chanson des deux vivandières était un des succès de la soirée.

En fait de coupures, je ne vois que quelques mesures supprimées dans l'air du pâtissier. Une coupure largement marquée à la partition d'orchestre, dans un morceau d'ensemble, doit avoir été faite avant les répétitions. On sait que plusieurs morceaux de la partition sont empruntés au *Camp de Silésie*, écrit pour Mme Jenny Lind. Battaille nous a communiqué un détail intéressant dans une conférence qu'il a faite. On connaît la scène où Pierre, en proie à l'ivresse et ayant reconnu la voix de Catherine, se débat jusqu'à ce qu'il ait repris assez de force pour crier : « Arrêtez ». Il n'y avait d'abord point de musique à cette scène; Battaille en demanda, et Meyerbeer écrivit celle qui est dans la partition. Battaille jouait

la scène en maître, mais après lui, il n'en fut pas toujours ainsi. Le dernier Pierre a été, je crois, Maurel; il ne comprenait le rôle qu'à moitié, et la scène de l'ivresse était presque nulle. En même temps, les deux vivandières ne savaient pas dire le troisième couplet de leur chanson; elles ne pouvaient pas le supprimer, mais elles donnèrent le mot au chef de claque et au chef d'orchestre pour se faire redemander le second couplet, le *bis* étant traditionnel. A quoi bon des artistes pareils?

Le *Pardon de Ploërmel* devait s'appeler le *Pardon de Notre-Dame d'Auray;* la censure fit changer le titre, au dernier moment, ne voulant pas que le nom de Notre-Dame figurât sur une affiche de théâtre. Cet opéra est le seul où Meyerbeer n'eut pas pour collaborateur Scribe; le poème est de

J. Barbier et M. Carré; il a l'avantage de la simplicité de l'action ; il n'y a que trois personnages principaux, dont un seul offre de la difficulté, celui de Dinorah écrit pour une virtuose de la vocalise, Mme Cabel. Les deux autres rôles étaient tenus par Sainte-Foy, et Faure qui en était à sa première manière; il a trouvé qu'à l'Opéra la seconde est la meilleure; la troisième date de son retour de Bruxelles après la guerre, la quatrième est celle de la décadence. On sait que les petits rôles, au commencement du troisième acte, sont des hors-d'œuvre pour allonger l'acte. Du reste, je n'ai aucune observation à faire, l'œuvre a été exécutée exactement telle qu'elle était écrite; aujourd'hui on s'obstine à dénaturer le rôle principal.

L'*Étoile du Nord* et le *Pardon de*

Ploërmel furent montés à Londres, aussitôt après avoir été donnés à Paris. Meyerbeer, à cet effet, composa, pour remplacer le dialogue, des récitatifs dont la partition a été immédiatement publiée. Dans l'*Étoile du Nord*, il dut ajouter deux morceaux pour le ténor. Dans le *Pardon de Ploërmel*, la cavatine qu'il a écrite pour M^me^ Alboni a été insérée dans la partition italienne. Il dut ajouter encore un duo à fioritures pour deux femmes. Je doute que ce duo ait été chanté ; j'en ai retrouvé le manuscrit autographe parfaitement intact dans mes papiers, en recherchant, il y a peu de temps, tout ce que je possède de Meyerbeer.

IX

L'AFRICAINE

L'*Africaine* n'a été représentée qu'après la mort de Meyerbeer; j'ai dit plus haut qu'il y avait longtemps qu'on en parlait. Elle paraît avoir été composée immédiatement après le *Prophète*. Un des amis de Meyerbeer me disait alors que ce n'était pas un grand opéra, que c'était un opéra de genre. D'autre part, Brandus, qui était non seule-

ment l'éditeur de Meyerbeer, mais aussi son homme d'affaires après la mort de Gouin, m'a assuré que la plupart des morceaux, d'après la date marquée, avaient été composés dans les dernières années de Meyerbeer. Il résulterait de là que l'*Africaine* a subi des remaniements. Nous connaissons les vicissitudes du *Prophète*, puisque j'en ai été témoin ; saurons-nous jamais l'histoire de l'*Africaine ?*

Les répétitions étaient dirigées par Fétis, qui avait pris pour principe de ne rien changer, et de ne faire des coupures que lorsqu'elles paraissaient nécessaires. Brandus a publié la partition piano et chant, telle qu'elle est exécutée; mais dans un second volume, il a reproduit les morceaux supprimés, de manière qu'on puisse se faire une idée exacte de

l'état de la partition à la mort de Meyerbeer.

Il y a une grande coupure que Meyerbeer lui-même n'aurait sans doute pas pu s'empêcher de faire; au troisième acte, Scribe me paraît avoir dépassé la limite en voulant faire des personnages bien caractérisés, et il est tombé dans le mélodrame vulgaire. Vasco, qui a devancé le navire de Don Pédro, vient chez son rival pour le sauver, ou plutôt pour sauver Inès; une dispute s'engage, et Don Pédro veut faire fusiller son rival. Sélika lève le poignard sur Inès et menace de la tuer si Don Pédro ne fait pas grâce à Vasco. Don Pédro cède, mais il veut faire fouetter l'esclave qui a levé la main sur sa maîtresse. C'est Nélusko qui en sera chargé; il vient de demander la place de prévôt pour avoir le plaisir de tor-

turer les chrétiens. Or, on sait que Nélusko éprouve pour sa reine plus que du respect; il refuse d'obéir. Sélika et Nélusko parlent de mourir tous les deux, quand le naufrage du vaisseau et l'irruption des Indiens mettent fin à cette scène sauvage, sur laquelle Meyerbeer avait trop insisté. Elle n'a disparu complètement qu'à la première représentation, car, à la répétition générale, j'ai encore vu Sélika lever le poignard sur Inès.

On peut faire, sur l'*Africaine*, la remarque que j'ai faite sur le *Prophète* : c'est que Meyerbeer, lorsqu'il n'a pas en vue des chanteurs déterminés pour ses rôles, n'emploie les fioritures que dans les cas où elles lui semblent justifiées par l'action.

Dans la partition conforme à la représentation, à la fin du cinquième acte,

Nélusko chante une mélodie qui a été transportée là par Faure, malgré Fétis. Elle est empruntée aux scènes supprimées du troisième acte.

X

VARIA

La date de la naissance de Meyerbeer; son aversion pour les chats; sa bibliothèque; son opinion sur les chefs d'orchestre. — Madame Viardot, Duprez et Castil Blaze.

Meyerbeer avait la faiblesse de vouloir un peu se rajeunir; il demanda un jour à Brandus de faire une rectification, parce que Fétis l'avait vieilli; Brandus s'y refusa. Après la mort de Meyerbeer, on constata, par les registres de la commune israélite de Berlin, qu'il était né le 23 septembre 1791.

Je ne vois d'autre motif à cette fantaisie que l'imitation de Rossini par laquelle avait commencé Meyerbeer. Rossini était né le 29 février 1792.

La valeur n'attend pas le nombre des années.

Ni le génie non plus, et il nous importe peu que Meyerbeer ait eu quelques mois de plus ou de moins que Rossini.

On a prêté à Meyerbeer toutes sortes de bizarreries absolument controuvées. Il y en a une, cependant, que je dois mentionner, parce qu'à mon avis, elle a son explication et m'a été affirmée de bonne source. Meyerbeer allait un jour voir Georges Kastner (de l'Institut), qui habitait l'hôtel de son beau-père, rue Blanche. Dans l'escalier, Meyerbeer rencontra un chat; il s'en

retourna aussitôt, comme s'il s'était trouvé en face d'un hargneux bouledogue.

Je ne vois là que l'effet d'un préjugé. Il faut se rappeler que Buffon, si grand naturaliste qu'il fût, se plaisait parfois à faire des morceaux de littérature. Tout ce qu'il a dit sur la magnanimité du lion et la férocité du tigre est de pure invention. Les naturalistes vous diront que les deux animaux sont un seul et même animal et n'offrant que des différences extérieures. Si vous rencontrez un lion dans la journée, il peut ne rien vous faire, parce qu'il va à la chasse la nuit; mais il ne serait pas prudent de vous trouver face à face avec lui au clair de lune, à moins qu'il n'eût déjà parfaitement soupé et qu'il ne fût dans sa bonne. Le préjugé n'en est pas moins resté accrédité. Dans mon enfance, j'avais souvent entre les

mains un gros volume allemand sur l'histoire naturelle, avec des images ; il y avait l'histoire épouvantable d'un chat, qui assassina son maître pendant sa sieste, parce que celui-ci avait eu du monde à dîner, et que le chat n'avait pas reçu toutes ses faveurs habituelles.

L'histoire offre des impossibilités, et elle prouve une ignorance absolue des mœurs du chat. Quand, plus tard, je m'occupai d'histoire naturelle, je voulus vérifier les idées de Flourens sur l'instinct et l'intelligence des animaux ; je pris chez moi un petit chat, convaincu qu'en lui, j'avais le type de la férocité, auquel il ne manquait que la force. Inutile de dire que j'ai complètement changé d'opinion. Mais les préjugés contre les chats sont encore très accrédités, surtout dans les endroits où on les

chasse, où on les maltraite et leur défend l'entrée des maisons d'habitation.

Meyerbeer, d'ailleurs, ne semble pas s'être occupé de zoologie. Un écrivain nous le représente prenant les eaux à Spa, et aimant à se faire porter par un âne; c'est sans doute le seul animal qui ait eu cet honneur.

En voyage, Meyerbeer n'emportait pas de livres avec lui; j'ai vu une fois, sur sa table de nuit, une traduction française du Nouveau Testament; une autre fois, il m'emprunta pendant deux jours un volume de Schiller, dont j'ai les œuvres complètes en deux volumes. Meyerbeer avait cependant une bibliothèque ici, dans une maison de la rue des Petits-Champs, si je ne me trompe. C'est son domestique qui m'en a parlé; il avait proposé à son maître de m'y

conduire, sans doute pour la mettre en ordre, mais Meyerbeer ne voulut pas.

Il ne faudrait pas croire qu'il eût des idées étroites ; il était franc-maçon du grade le plus élevé ; sa réception à ce grade coïncidait avec celle de Kastner ; c'est ce dernier qui m'a conté le fait. Les personnes qui croyaient se faire un titre de recommandation auprès de lui, en s'intitulant son coreligionnaire, se trompaient.

En parlant un jour de chefs d'orchestre, Meyerbeer me dit que les deux meilleurs chefs qu'il eût connus avaient été C. M. de Weber et Ferdinand Hiller. L'avis mérite d'être pris en considération. Weber et Hiller étaient tous les deux, non seulement compositeurs, mais virtuoses pianistes hors ligne. En France, on voudrait nous per-

suader qu'il faut être violoniste pour être chef d'orchestre, qu'un violoniste seul sait bien « jouer » de l'orchestre. Je sais, par ma propre expérience, l'utilité de la connaissance du violon pour lire ou écrire une partition ; mais quoique j'aie assez manié moi-même l'archet, je ne vois pas pourquoi on ne « jouerait » pas de l'orchestre aussi bien avec un bâton qu'avec un archet. Un chef d'orchestre parisien, fort connu, casse un archet presque à chaque répétition ; il ne casserait pas aussi facilement un bâton ; mais je ne m'aperçois pas qu'à force de casser des archets, il en devienne meilleur chef.

Pour être chef d'orchestre, il faut beaucoup de qualités ; il faut d'abord connaître à fond l'art de la composition musicale ; il faut être très versé dans la lecture des par-

titions des maîtres; il faut bien connaître les différents styles. C'est une difficulté de prendre le mouvement juste d'un morceau, surtout quand il n'y a pas d'indication au métronome; ce n'est pas une moindre difficulté de garder le mouvement sans broncher; on prend un mouvement un jour; le lendemain, selon qu'on est disposé, on le prend, sans vouloir, un peu différemment, ou bien on ne réussit pas à le garder sans varier. C'est précisément ce qui arrive avec des chefs qui ne sont pas musiciens très exercés et solides, comme ils devraient l'être; ils ne s'en aperçoivent pas, mais les artistes de l'orchestre sentent bien les variations dans la direction. Puis, les médiocres chefs d'orchestre ont, comme les médiocres pianistes, leurs ressources favorites: pour les chefs d'orchestre, c'est

d'exagérer les nuances, de faire des *pianissimo* au lieu d'un simple *piano,* et sans que tous les instruments observent la même nuance au même degré; puis, d'exagérer les *fortissimo* et surtout de presser le mouvement. Ce dernier et grossier moyen est emprunté aux danseuses orientales. Les personnes qui ont particulièrement étudié la musique orientale, comme M. Victor Loret, vous diront que les airs de danse arabe sont toujours très courts; on y supplée en les répétant plusieurs fois, et en pressant le mouvement pour animer la danse. Chez nous, une des règles fondamentales pour un compositeur, c'est la gradation de l'intérêt dans une œuvre de grande dimension. Il faut disposer les développements en conséquence, il faut une conclusion, un «coup de fouet» qui achève

de saisir l'auditeur après que son intérêt n'a pas pu languir un instant; Beethoven surtout est étonnant sous ce rapport. Il en résulte qu'il n'y a pas lieu de presser le mouvement, à moins que le compositeur ne l'ait indiqué. Ce n'est nullement ce qu'on fait; on presse le mouvement comme les almées arabes; on arrive ainsi à dénaturer les morceaux. Dans une des dernières séances de la Société des concerts du Conservatoire, à laquelle j'ai assisté, on exécutait l'ouverture du *Comte Egmont*, de Beethoven. Cette ouverture n'est pas descriptive, elle est expressive et représente un peuple opprimé qui se réveille, se révolte et conquiert la liberté. Aussi, l'œuvre se termine-t-elle par le chant triomphal qui finit le drame et laisse présager la victoire du peuple belge, quoique Egmont ait suc-

combé. L'exécution de toute l'ouverture ne me satisfaisait pas trop; mais quelle fut ma stupéfaction lorsque, quelques mesures avant le chant triomphal, je vis presser le mouvement, quoique Beethoven n'ait mis aucune indication de ce genre; la péroraison, au lieu de se déployer largement, énergiquement, majestueusement, était étranglée et manquait son effet.

Il est même des œuvres qu'il n'est guère plus possible d'entendre; de ce nombre est l'ouverture du *Freischütz*. En 1841, l'Opéra voulut donner la partition de Weber aussi fidèlement que possible; seulement il fallut remplacer le dialogue par des récitatifs. Berlioz fut chargé de les écrire, et ayant une grande admiration pour l'ouvrage, il s'informa bien comment on le donnait en Allemagne. Dans l'édition spéciale publiée

chez Brandus, Berlioz a marqué les mouvements au métronome; eh bien! voyez si la fin de l'ouverture se change en galop échevelé de guinguette, comme dans nos concerts. Il en est de même du grand air d'*Agathe*, à la fin duquel est empruntée la conclusion de l'ouverture. Weber a voulu évidemment que la chanteuse prononçât les paroles assez bien, et le mouvement de Berlioz est marqué en conséquence. Mais ici on prend le mouvement aussi vite que possible, on bredouille, il n'y a plus de parole, et si une personne veut le dire plus raisonnablement, on jette des hauts cris, on répète que partout ça se chante plus vite; il faut massacrer le morceau par la raison que partout on le massacre. On ne se doute pas de l'importance du récitatif, qui, d'ailleurs, est généralement mal traduit; il y a

tout un petit drame dans cet air. Une seule fois, au concours du Conservatoire, j'ai entendu une élève dire quelques parties du morceau d'une manière qui m'a étonné; information prise, cette élève, qui est aujourd'hui à l'Opéra, est Allemande, malgré son nom d'emprunt; elle est de Berlin et a évidemment commencé par chanter l'air en allemand.

J'ai dit qu'à part les coupures, la musique de Meyerbeer a été chantée telle qu'elle a été écrite. Au Conservatoire, les professeurs de chant s'ingénient à ne pas la chanter ainsi. La valse de l'*Ombre* du *Pardon de Ploërmel* commence par une période principale de seize mesures; aux deux dernières mesures, Meyerbeer a marqué un *rallentando*. Les professeurs de chant du Conservatoire ont imaginé d'en faire un toutes les

deux mesures; ils font dire deux mesures régulièrement, puis deux mesures *rallentando*, deux mesures régulièrement, deux mesures *rallentando*, deux mesures régulièrement, deux mesures *rallentando*, deux mesures régulièrement, puis le *rallentando* marqué. Si vous leur disiez que Meyerbeer ne l'a pas compris de cette façon, ils répondraient que c'est mieux ainsi, et qu'ils le comprennent de cette manière. Il en est de même de nos chefs d'orchestre; si vous leur faites une observation, ils répondent qu'ils font jouer la musique comme ils la sentent; il n'y a rien à dire, ce sont des chefs d'orchestre de sentiment.

M. Deldevez était violoniste, mais il était compositeur, musicien expert, connaissant son art à fond, réfléchissant bien sur les œuvres, comme il l'a prouvé par ses

publications, et dirigeant l'exécution avec une fermeté incontestable. Il peut y avoir dans les théâtres des chefs d'orchestre qui occupent bien leur poste, mais depuis la retraite de M. Deldevez, la Société des concerts du Conservatoire n'a plus de chef d'orchestre digne de la commander, et je ne sais même pas où elle en prendrait un. On ne songe pas du tout chez nous à former des chefs d'orchestre; tous ceux qui étudient la composition ne visent qu'au théâtre, et ne s'occupent pas d'acquérir l'instruction solide, approfondie et étendue qu'exige surtout la direction de la musique symphonique. Heureusement on a aujourd'hui les œuvres de la troisième manière de Wagner; on n'a pas les chanteurs qu'il faudrait, il n'en existe même pas en France; mais il y a l'orchestre, ça suffit. Voilà comment

Wagner, prétendant réformer la musique théâtrale, n'a réussi qu'à fournir des amusements symphoniques pour les concerts du dimanche.

J'étais chez Roger, à lui faire répéter son rôle du *Prophète*, lorsqu'on annonça Mme Viardot. Elle entra: « Eh bien, dit-elle, vous ne voulez donc pas me *raouliser* ? » Roger lui expliqua qu'il était de son intérêt de débuter à l'Opéra par un rôle qu'il créerait; s'il avait commencé par un rôle déjà connu, il aurait risqué des comparaisons qu'il valait mieux éviter. Mme Viardot joua cependant les *Huguenots*, peu de temps après le *Prophète*. Elle n'y réussit pas trop; le rôle n'était pas dans sa voix; puisqu'elle avait une voix de mezzo-soprano, et on voyait en elle plutôt Fidès, la mère,

que Valentine, la jeune fille enthousiaste. Mme Viardot a chanté aussi Alceste, de Gluck; c'était encore un rôle de soprano, qu'elle transposait ou changeait selon sa convenance; elle a même publié une collection de morceaux de chant où elle a inséré, sous le nom de Gluck, les morceaux comme elle les chantait; dans l'intérêt de la vérité, elle aurait dû ajouter: «corrigé par Mme Viardot». Elle a chanté aussi Fidelio de Beethoven, qui est encore un rôle de soprano. Il n'y a que deux rôles dans lesquels elle ait été remarquable: celui d'Orphée, dans l'opéra de Gluck, et celui de Fidès, dans le *Prophète*. Ce dernier rôle était le seul parmi les rôles importants qui fût rendu à la complète satisfaction de Meyerbeer, comme je l'ai dit. Seulement on a fait à Mme Viardot un mérite

de la manière dont elle disait l'air: « J'ai perdu mon Euridice ». Elle l'avait empruntée à l'air de « grâce » de *Robert-le-Diable* ; le véritable inventeur en est donc Meyerbeer.

Je reviens à Duprez. Tout jeune garçon, il était dans la classe d'ensemble de Choron; « quand celui-ci n'aura plus de voix, dit le maître, il chantera avec son genou ! » Choron avait parfaitement remarqué cette volonté indomptable, qui s'arrête devant l'impossible, mais ne fléchit devant rien. Duprez a fait une méthode de chant fort médiocre ; il commence par dire qu'il serait inutile, et peut-être affligeant, de donner des explications physiologiques sur l'organe de la voix. Cependant, il a formé des élèves qui méritent d'être cités. La première, c'est

sa fille qui a débuté à l'Opéra-Comique dans l'*Étoile du Nord*. Une santé délicate a malheureusement abrégé sa vie ; elle aurait été une grande artiste, comme la France n'en a pas produit depuis longtemps. C'est la seule personne à qui j'aie entendu chanter avec un style parfait l'air en mi bémol ajouté par Mozart au rôle de Dona Elvira de *Don Juan*. Cet air est dans une forme italienne vieillie ; il serait aussi impropre à donner une idée de *Don Juan*, que l'air écrit par Meyerbeer pour Mme Castellan peut en donner une du *Prophète*.

La seconde élève, c'est Mme Carvalho ; seulement, pour le style dramatique, elle ne s'est pas élevée au-dessus de *Faust*, de Gounod. C'était toujours Mme Carvalho, plutôt que le personnage du rôle. Elle a chanté le *Freischütz*, mais elle l'a vite

abandonné. Elle n'a réussi que dans les *Noces de Figaro*, en dénaturant complètement le rôle de Chérubin; ni Beaumarchais, ni Mozart ne l'ont compris ainsi. Malheureusement, aujourd'hui, quand on chante un air des *Noces de Figaro*, c'est toujours comme Mme Carvalho l'a chanté, et parce qu'elle l'a chanté ainsi; il n'y a pas d'autre raison.

Reste à citer un troisième élève, c'est M. Léon Duprez, le fils. Il avait peu de voix, et il est resté peu de temps au Théâtre-Lyrique; mais il avait un art incontestable de diction. Il est aujourd'hui professeur de chant au Conservatoire.

Duprez, le père, composait aussi; il avait une haute opinion de ses œuvres, comme de tout ce qu'il faisait; il a fait entendre plusieurs opéras sans succès, et c'est un

point sur lequel je veux m'arrêter. On imite les maîtres, on fait, plus ou moins exactement, comme eux, quelquefois à dessein on fait autrement, et l'on croit faire aussi bien qu'eux, sans que personne puisse démontrer péremptoirement qu'on ne le fait pas. Il y a le talent personnel, le génie, qui ne se donnent pas et qu'on ne peut pas imiter. On peut être professeur au Conservatoire, membre de l'Institut; on peut composer une série d'opéras, sans avoir jamais une idée musicale vraiment personnelle; on fait beaucoup parler de son talent, on est même appelé maître, mais quand on est mort, la musique qu'on a faite est presque aussitôt oubliée. Je pourrais citer, si je voulais, des noms connus de tout le monde.

Un membre de l'Institut avait composé et

fait entendre une grande œuvre musicale. Quand tout fut fini, il en plaça le manuscrit à côté de manuscrits de maîtres qu'il possédait. « Je le mets à côté des autres, il le vaut bien. » Seulement il me dit cela à moi, il n'alla pas le proclamer sur les boulevards, comme Castil Blaze. Il avait acheté de Scribe le poème d'un opéra-comique; Scribe ne s'empressa pas de demander la partition de son collaborateur. J'eus occasion d'en parler, je ne sais pas comment, à Meyerbeer. « Scribe, me dit celui-ci, n'attend pas tant de X...! »; c'était vrai, et je le savais bien, mais qu'y faire? En agir autrement, eût été blesser très vivement la personne intéressée et sans aucun profit. Chacun peut se croire un génie méconnu, incompris; il faut lui laisser cette consolation.

Castil Blaze était dans le même cas. Il s'amusait d'ailleurs de peu; il se divertit amplement de: «Ami, lama, Tinée est belle!» Auber n'était pas sévère sur la déclamation, mais si au commencement de la barcarolle de la *Muette*: «Amis, la matinée est belle!» il a commis une incorrection, elle est bien légère et je la déclare contestable. Castil Blaze jubilait de ce qu'aux concerts du Conservatoire on attribuait à Weber quelques mesures qu'il avait ajoutées entre les deux couplets du chœur des chasseurs d'*Euryanthe;* il n'y avait pas de quoi; on peut fort bien y voir un bout de motif de Gluck ou de n'importe qui. Ce que Castil Blaze ne dit pas, c'est qu'il dénaturait les paroles du chœur des chasseurs. En allemand, les chanteurs ne parlent que du plaisir de la chasse; en français, Castil

Blaze les fait parler de leur « peine extrême » de ne pas trouver le roi qu'ils cherchent.

Castil Blaze savait assez de musique pour faire ce qu'il appelait sa cuisine. Il arrangeait les œuvres de maîtres absolument à sa façon, ajoutant, retranchant, changeant, déplaçant, avec ou sans une apparence de raison. Il avait fait ainsi du *Freischütz*, *Robin des Bois*, qu'on jouait autrefois au Théâtre-Lyrique. Il a saccagé une des plus admirables scènes de Rossini, c'est celle de la romance du Saule, au dernier acte d'*Otello*. Admirable quand il est bien chanté, Meyerbeer ne dédaignait pas d'aller l'entendre ; mais il partait ensuite, ne se souciant pas de la réminiscence de l'air de la calunnia du *Barbier*, que Rossini n'y a pas mise à dessein. Castil Blaze a arrangé le chant du gondolier en chanson vulgaire, en y adap-

tant des paroles anciennes. Si on en concluait qu'il manquait de goût, on ne se tromperait peut-être pas.

Castil Blaze a composé un opéra : *Pigeon vole ;* quand j'en demandai des nouvelles aux personnes qui l'avaient entendu, elles éclataient de rire; c'est tout ce que j'en ai pu tirer. Castil Blaze a rendu quelques services à l'histoire de la musique; mais quant à ses *ragoûts*, pour parler son langage culinaire, je n'ai jamais pu y attacher quelque valeur.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

PRÉFACE v

PREMIÈRE PARTIE

I. Premiers débuts 3
II. Le système nouveau 11
III. La lutte 24
IV. Meyerbeer composant 32

DEUXIÈME PARTIE

V. Robert le Diable 49
VI. Les Huguenots et la musique historique. . 56
VII. Le Prophète 77

Pages

VIII. L'Étoile du Nord et le Pardon de Ploërmel. 96

IX. L'Africaine. 103

X. *Varia.* La date de la naissance de Meyerbeer ; son aversion pour les chats ; sa bibliothèque ; son opinion sur les chefs d'orchestre. — Madame Viardot, Duprez et Castil Blaze 108

Impr. Als. anct G. Fischbach, Strasbourg. — 4012

LIBRAIRIE FISCHBACHER, 33, Rue de Seine, à PARIS

PARSIFAL ET L'OPÉRA WAGNÉRIEN, *avec les principaux motifs des drames lyriques de Richard Wagner,* par EDMOND HIPPEAU, 1 vol. in-8 2,50

ÉTUDE SUR QUELQUES PAGES DE RICHARD WAGNER, par JEAN HUBERT. Gr. in-8° Jésus, 1895 . . . . . 2,—

DES RÉMINISCENCES DE QUELQUES FORMES MÉLODIQUES PARTICULIÈRES A CERTAINS MAITRES, par JEAN HUBERT. Gr. in-8° jésus, 1895 2,50

PROFILS DE MUSICIENS. — Tschaikowsky — J. Brahms — E. Chabrier — Vincent d'Indy. — G. Fauré. — Saint-Saëns, par HUGUES IMBERT, avec une préface, par Édouard Schuré, 1 vol. in-8 . . . . . 3,—

NOUVEAUX PROFILS DE MUSICIENS. — René de Boisdeffre — Théodore Dubois — Charles Gounod — Augusta Holmès — Édouard Lalo — Ernest Reyer, par HUGUES IMBERT, 1 vol. in-8, avec six portraits gravés à l'eau forte, par A. et E. Burney . . . . . 6,—

SYMPHONIE, par HUGUES IMBERT, 1 vol. in-8, avec un portrait de Rameau. . 5,—

PORTRAITS ET ÉTUDES. — *César Franck — C. M. Widor — Édouard Colonne — Jules Garcin — Charles Lamoureux — Faust, par Robert Schumann — Le Requiem de Brahms — Lettres inédites de Georges Bizet,* par HUGUES IMBERT, 1 vol. in-8°, avec portrait de Georges Bizet . . . . . 6,—

CHARLES GOUNOD. — *Les mémoires d'un artiste et l'autobiographie,* par HUGUES IMBERT. 1 volume in-12, 1897. . . . . 2,—

LE PESSIMISME WAGNÉRIEN, par PIERRE JAY. 1 vol. in-12, 1896 . . . . 2,—

GŒTHE ET LA MUSIQUE. — *Ses jugements, son influence, les œuvres qu'il a inspirées,* par ADOLPHE JULLIEN, 1 vol. in-12. . . . . 5,—

LOHENGRIN. — *La légende et la partition.* Essai de critique littéraire, esthétique et musicale, par MAURICE KUFFERATH, 1 vol. in-16 3,50

PARSIFAL DE RICHARD WAGNER. — *Légende, Drame, Partition.* Essai de critique littéraire, esthétique et musicale, par MAURICE KUFFERATH, 1 vol. in-16. 3,50

LA WALKYRIE. — Essai de critique littéraire, esthétique et musicale, par MAURICE KUFFERATH, 1 vol. in-16. 2,50

SIEGFRIED. — Essai de critique littéraire, esthétique et musicale, par MAURICE KUFFERATH, 1 vol. in-16. 2,50

TRISTAN ET ISEULT. — Essai de critique littéraire, esthétique et musicale, par MAURICE KUFFERATH, 1 vol. in-16 . . . . . 5,—

L'ART DE DIRIGER L'ORCHESTRE. — *Richard Wagner et Hans Richter. La IXe symphonie,* par MAURICE KUFFERATH, 1 vol. in-8° 3,50

PHILOSOPHIE ET MUSIQUE. — Œuvre posthume de LOUIS-LACOMBE. 1 vol. gr. in-8° avec portraits, 1896 7,50

TRAITÉ DE L'EXPRESSION MUSICALE. — *Accords, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale,* par MATHIS LUSSY, 7e édition revue et augmentée, 1 vol. gr. in-8° . . . . . 10,—

LE RYTHME MUSICAL. — *Son origine, sa fonction, son accentuation,* 3e édition. 1 vol. gr, in 8°, par MATHIS LUSSY . . . . . 5,—

HISTOIRE DE LA MUSIQUE MODERNE *et des musiciens célèbres* en Italie, en Allemagne et en France depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours, par F. MARCILLAC, 3e édit., 1 vol. in-12. 3,50

ÉTUDE SUR ROBERT SCHUMANN. — *Un successeur de Beethoven,* par LÉONCE MESNARD, 1 vol. gr. in-8°, 1876 . . . . . 2,—

PARSIFAL DE RICHARD WAGNER, où l'idée de la Rédemption, par Mme ÉMILIE DE MORSIER, 1 vol. in-12. 1,50

LIBRAIRIE FISCHBACHER, 33, Rue de Seine, à PARIS

TANNHÆUSER. — La conscience dans un drame wagnérien, par NERTHAL, 1 vol. in-12 3,50

RICHARD WAGNER D'APRÈS LUI-MÊME. — *Développement de l'homme et de l'artiste*, par GEORGES NOUFFLARD, 2 vol. in-12 . . . . . 7,—

MÉHUL, SA VIE, SON GÉNIE, SON CARACTÈRE, par ARTHUR POUGIN, 1 vol. in-8°, avec portrait 7,50

ESSAI HISTORIQUE SUR LA MUSIQUE EN RUSSIE, par ARTHUR POUGIN. 1 vol. in-8° avec portrait, 1897 4,50

ACTEURS ET ACTRICES D'AUTREFOIS. — Histoire anecdotique des théâtres à Paris depuis 300 ans, par ARTHUR POUGIN. 1 vol. in-12 avec 109 illustrations et portraits, 1897. 3,50

LA MUSIQUE A PARIS. Ire année 1894-1895. — Étude critique sur les concerts, Programmes, Bibliographie, par GUSTAVE ROBERT, 1 vol. in-12, 1895 3,50

—— IIe année 1895 –1896. 1 vol. in-12, 1896 3,50

LE DRAME MUSICAL, par ÉDOUARD SCHURÉ. Tome I : La musique et la poésie dans leur développement historique. Tome II : Richard Wagner, son œuvre et son idée. — 2 vol. in-12. . . . . 7,—

RICHARD WAGNER JUGÉ EN FRANCE, par GEORGES SERVIÈRES. 1 vol. in-12. 3,50

TANNHÆUSER A L'OPÉRA, EN 1861, par GEORGES SERVIÈRES. 1 vol. in-12. 2,—

LA MUSIQUE FRANÇAISE MODERNE. — *César Franck.* — *Édouard Lalo.* — *Jules Massenet.* — *Ernest Reyer.* — *Camille Saint-Saëns*, par GEORGES SERVIÈRES. — 1 vol in-12 avec 5 portraits et le catalogue des œuvres, 1897 . . . . . 3,50.

PRÉCIS DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE RUSSE, par ALBERT SOUBIES, 1 vol. in-18 . . . . . 2,—

SOIXANTE-SEPT ANS A L'OPÉRA EN UNE PAGE, du *Siège de Corinthe* à *la Walkyrie*, par ALBERT SOUBIES, 1 vol. in-4° . . . . . 5,—

SOIXANTE-NEUF ANS A L'OPÉRA-COMIQUE en deux pages (de la Première de la *Dame blanche* à la millième de *Mignon*), par ALBERT SOUBIES, 1 vol. in-4° . 6,—

LA COMÉDIE-FRANÇAISE DEPUIS L'ÉPOQUE ROMANTIQUE. 1825—1894, par ALBERT SOUBIES, 1 vol. in-4°, avec 3 tableaux . . . . . 12,—

MUSIQUE RUSSE ET MUSIQUE ESPAGNOLE, par ALBERT SOUBIES. 2e édition d'après des notes et des indications nouvelles. Broché gr. in-8°. 1896 . . . 1,—

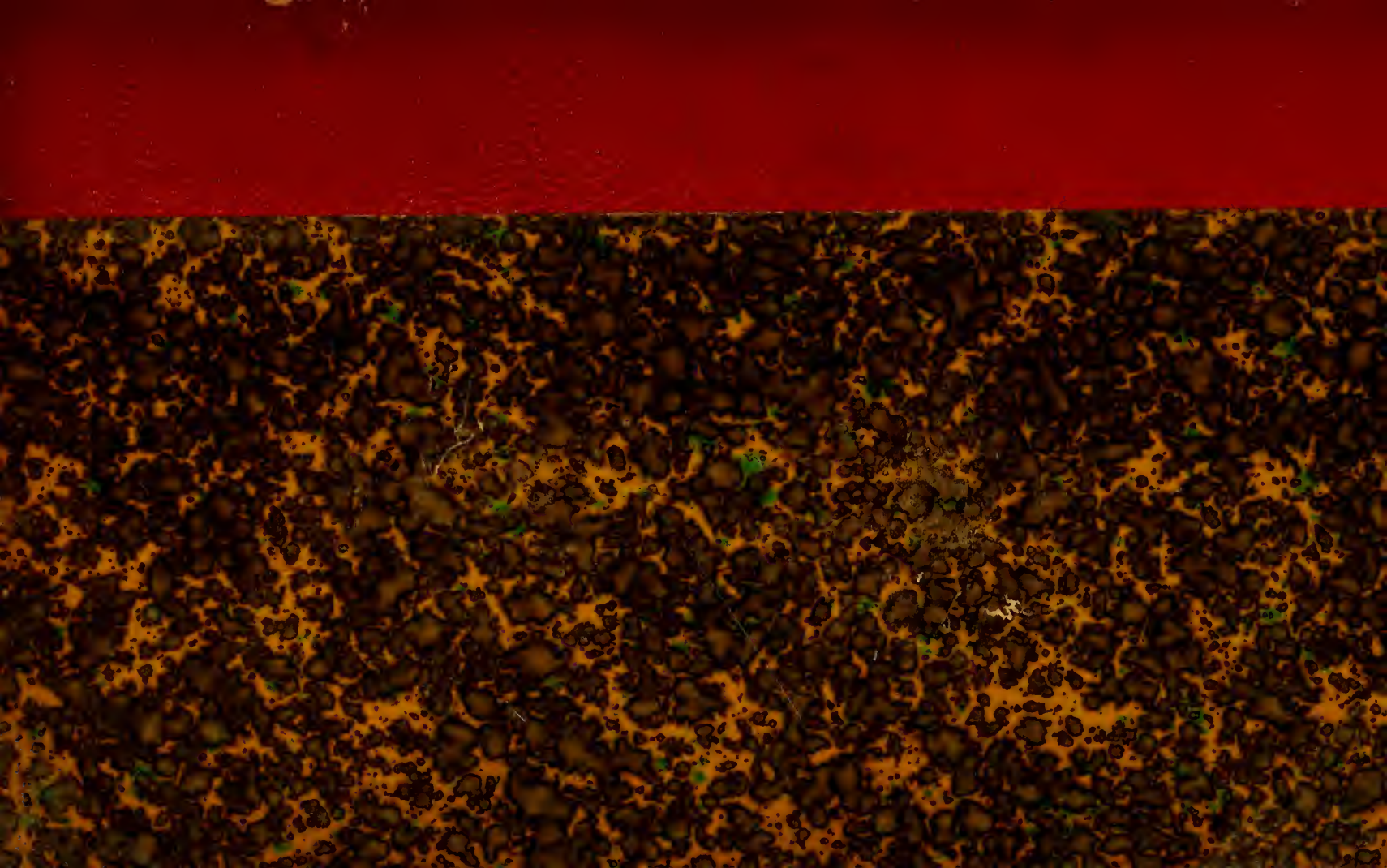
UN PROBLÈME DE L'HISTOIRE MUSICALE EN ESPAGNE, par ALBERT SOUBIES. Brochure gr. in-8°, 1896. . . . . 1,—

MÉLANGES SUR RICHARD WAGNER, par ALBERT SOUBIES et CHARLES MALHERBE, 1 vol. in-12 3,50

VOCABULAIRE EXPLICATIF DES LOCUTIONS ÉTRANGÈRES ET DES TERMES TECHNIQUES RELATIFS A LA MUSIQUE. 1 volume in-18. . . . . 1,—

L'ANNEAU DU NIBELUNG et **PARSIFAL** de RICHARD WAGNER. Traduction nouvelle en prose rythmée exactement adaptée au texte musical allemand, par JACQUES D'OFFOËL, 1 vol. in-12 . . . . . 5,—

TRISTAN ET ISEULT DE RICHARD WAGNER. Guide sur la légende, le poème et la musique, par HANS DE WOLZOGEN. Trad. de l'allemand, avec préface du traducteur, 1 vol. in 12 3,50

TRISTAN ET ISOLDE DE RICHARD WAGNER. — Version française adaptée, pour le chant, au texte musical original, par MAX LYON. 1 vol. in-12 . . . . . 2,—

Impr. Als. anct G. Fischbach, Strasbourg. – 4012.